ИСКУССТВО КИНО 5
1973

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

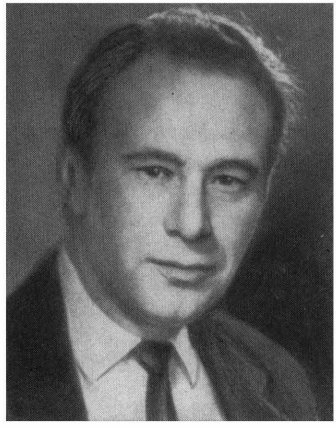
ЯРМАТОВА КАМИЛЯ ЯРМАТОВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы, кинорежиссера, поставившего фильмы «Далеко на границе», «Эмигрант», «Друзья встречаются вновь», «Алишер Навои», «Пахта-Ой», «Буря над Азией», «Всадники революции», «Гибель черного консула» и другие

с 70-летием

ВЕНЖЕР ИРИНУ ВЛАДИМИРОВНУ, режиссера, лауреата Государственной премии СССР, снявшую несколько десятков документальных фильмов и сюжетов, среди которых «Повесть о завоеванном счастье», «Всесоюзный парад физкультурников» (совместно с С. Бубриком), Голос революционной Кубы», «Золотая волна», «Козловский», «Слово о Ростове Великом», «Нужен заводу»

с 60-летием

БОГОСЛОВСКОГО НИКИТУ ВЛАДИМИРОВИЧА, композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, автора музыки к десяткам художественных и мультипликационных картин, среди которых «Остров сокровищ», «Большая живнь». «Истребители», «Александр Пархоменко», «Два бойца», «Разны судьбы», «Олеко Дундич», «Большой фитиль»



с 50-летием

ОРДЫНСКОГО ВАСИЛИЯ СЕРГЕЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, поставившего картины «Секрет красоты» «Человек родился», «Четверо», «Сверстницы», «Тучи над Борском», «У твоего порога», «Большая руда», «Если дорог тебе твой дом...», «Первая любовь», «Красная площадь»

ИСКУССТВО КИНО 5
1973

Ежемесячный журнал

Орган

Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Ривилис Ф. Е.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актер И. Старыгин в фильме «Города и годы» (режиссер А. Зархи, «Мосфильм»).
На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Города и годы». Слева: Б. Брыльска— Мари (вверху), кадр из фильма (внизу). Справа: И. Печерникова — Рита и И. Старыгин — Старцов.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
А. Виноградов, В. Кунин Человек и природа

8
Разведка темы. Поиски героя

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

26
В. Синельников Путь к себе

35
Е. Стишова Крючков: родословная характера

41
Ю. Айхенвальд Встреча поколений

46
Адольф Урбан В человеческом космосе

ПОРТРЕТЫ

60
Э. Лындина Простота правды

ДИСКУССИИ

75
Нариман Аитов Характеры и эпоха

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

83
В. Ждан О студенческом фильме

92
Л. Трахтенберг Режиссерское решение и звуковая партитура

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

98
Ю. Солнцева Новая встреча с «Иваном»

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

100
М. Блейман О том, что живет

ЗА РУБЕЖОМ

108
Д. Шаципло Размышления вослед

119
Тамара Макарова Разнообразие интересов и поисков

121
Лев Кулиджанов Тенденции и плодотворные и значительные

122
Сергей Герасимов С верой в человека

124
Гасан Сеидбейли Смелости вам в поиске!

126
Павел Писарев Проблемы развития болгарской кинематографии

134
Христо Христов О фильме «Наковальня или молот»

138
Сергей Юткевич Второе пришествие Ивана Бабичева

151
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

157
Юрий Нагибин Октябрь — 44

192
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

Alexander Vinogradov Man and Nature (page 1).
Soviet scientists discuss the problem
Vladimir Kunin «technological revolution and human environment».
Reconnaissance of the Theme. Search for the Hero (page 8).
Critical discussion of the problems involved in the new film «The Man in His Place». (Mosfilm).

NEW FILMS

Vladimir Sinelnikov The Way to the Self (page 26).
Review of the films «Here Is My Motherland» «A Fisherwoman» and «Ocean, My Destiny» (Far East Documentary Film Studios).
Elena Stishova Kruchkov: Genealogy of a Character (page 35).
Review of the film «The Address of Your House» (A. Dovzhenko Film Studios, 1972).
Yury Aikhenvald The Meeting of the Generations (page 41).
Review of the film «Kingfisher» (Belarusfilm, 1972).
Adolf Urban In the Human Outer Space (page 46).
Review of the film «Solaris» (Mosfilm, 1972).

PROFILES

Elga Lyndina Simplisity of the Truth (page 60).
About a well-known actress Nadezhda Fedosova.

DISCUSSIONS

Nariman Aitov Characters and the Epoch (page 75.)
Continuing of the discussion «Cinema and the technological revolution».

ARTISTIC EXPERIENCE

Vitaly Zhdan About the Student Cinema (page 83).
VGIK and the IX jubilee festival devoted to the 50-th anniversary of the USSR.
Lev Trakhtenberg Director and the Sound in the Film (page 92).
The culture of sound in cinema.

INTERVIEW

Julia Solntseva New Encounter with «Ivan» (page 98).
A. Dovzhenko's widow talks about the restoration of the film «Ivan» by A. Dovzhenko.

PUBLISHED ON CINEMA

Mikhail Bleiman About the Living Things (page 100).
Review of the book: Grigory Kozintsev. «Deep Screen», Moscow, «Iskusstvo», 1972.

ABROAD

Dmitry Shatsillo Meditations Post Factum (page 108).
About the XI Festival of the Bulgarian films in Varna.

Tamara Makarova Variety of Interests and Searches (page 119).
Lev Kulidjanov Tendencies Important and Fruitful (page 121).
Sergey Gerasimov With a Faith in Mankind (page 122).
Gasan Seidbeili To Be Brave in the Search! (page 124).
Pavel Pisarev The Problems of the Development ot the Bulgarian Cinema.
Khristo Khristov About the Film «The Anvil or the Hammer».
Notes on the Varna Festival by the Soviet and the Bulgarian cinéastes.
Sergei Yutkevich The Second Advent of Ivan Babichev (page 138).
On some aspects of the political cinema in the West.
From Everywhere (page 151).

SCRIPT

Yury Nagibin October—44 (page 157).

Filmography (page 192).

Адрес редакции. 125319 Москва. ул. Усиевича, 9. тел. 151-02-72. А 06275. Подп. к печ. 24/IV-73 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 46770 экз. Заказ 2174. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам Издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

«Принимая меры для ускорения научно-технического прогресса, необходимо сделать все, чтобы он сочетался с хозяйским отношением к природным ресурсам, не служил источником опасного загрязнения воздуха и воды, истощения земли. Партия повышает требовательность к плановым, хозяйственным органам и проектным организациям, ко всем нашим кадрам за дело проектирования и строительства новых и улучшения работы действующих предприятий под углом зрения охраны природы. Не только мы, но и последующие поколения должны иметь возможность пользоваться всеми благами, которые дает прекрасная природа нашей Родины».

Л. И. БРЕЖНЕВ
Из Отчетного доклада Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза

Человек и природа

Охрана природных ресурсов и рачительное их использование в современных условиях приобретает особое экономическое и социальное значение и становится «одной из важнейших общегосударственных задач, от решения которой зависит успешное выполнение народнохозяйственных планов, благосостояние нынешних и будущих поколений». Это генеральная мысль недавно принятых партийных и правительственных документов—Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об усилении охраны природы и улучшении использования природных ресурсов» и Постановления Верховного Совета СССР «О мерах по дальнейшему улучшению охраны природы и рациональному использованию природных ресурсов». В этих документах предусмотрена широкая и долгосрочная программа деятельности социалистического общества в области рационального сочетания научно-технического прогресса с хозяйским отношением к естественным ресурсам, с необходимостью борьбы с нарушениями природных равновесий.

«Незыблемую основу организации наиболее правильного использования природных богатств. эффективной охраны природы, — говорится в Постановлении Верховного Совета СССР, — составляют в Советском Союзе социалистическая государственная собственность на землю, ее недра, воды, леса. Именно в этих условиях обеспечивается плановое ведение народного хозяйства, высокие темпы его развития. Рациональное использование, сохранение и воспроизводство природных ресурсов, бережное отношение к природе — составная часть программы строительства коммунизма в СССР».

Вопросам охраны окружающей человека среды первостепенное значение придавал основатель Советского государства В. И. Ленин. Ленинские идеи о рациональном природопользовании, в частности, о создании заповедников как системы эталонов природы и как мест сохранения и изучения генетического фонда, об умелом и государственно организованном использовании в хозяйственной деятельности законов природы, о максимально выгодном для всего народа в настоящем и будущем пользовании природными богатствами последовательно воплотились в деятельности Коммунистической партии нашей страны.

Большая программа деятельности, намеченная в постановлениях ЦК КПСС и Совета Министров СССР, Верховного Совета СССР, выражает волю и стремления всего советского народа, является конкретным воплощением политики партии, проявляющей неустанную заботу о бережном, рачительном отношении к ресурсам воздушного и водного бассейнов, плодородию почв, запасам леса, месторождениям полезных ископаемых. Решение этой задачи в социалистическом обществе неразрывно связано с охраной здоровья населения, с обеспечением советским людям необходимых условий для плодотворного труда и отдыха.

Колоссальные масштабы хозяйственной деятельности людей обязывают по-новому рассматривать в современных условиях все взаимосвязи в системе «человек — биосфера». Следует сказать об имеющей веские основания большой озабоченности народов всех стран, вызываемой загрязнениями атмосферы и водных бассейнов, эрозией почв, ущербом, наносимым животному и растительному миру, неэкономным использованием земель, запасов нефти, газа и угля, руд металлов и других ресурсов, что стало сегодня печальным, но реальным фактом прежде всего в наиболее развитых капиталистических странах, в которых экономическое развитие с его нерациональным, а нередко хищническим использованием естественных ресурсов приводит к их истощению, к неблагоприятным, в ряде случаев труднопоправимым изменениям в окружающей среде.

На четвертой сессии Верховного Совета СССР восьмого созыва приводилось множество конкретных данных и научных расчетов, связанных с увеличением количества загрязнений, поступающих в мировой океан и воздушный бассейн земли и имеющих глобальный характер. Устранение этих последствий диктует необходимость объединения усилий, коллективных международных мероприятий по охране природы, эффективной реализации принятых международных договоров, инициатором которых был Советский Союз. Советские люди по праву гордятся тем, что именно в их стране принят целый ряд практических мер, направленных на защиту окружающей среды и рациональное использование природных ресурсов.

Вполне закономерно, что проблема «человек и биосфера», а также проводимая в нашей стране работа по охране природы должны находиться не только в поле зрения ученых различного профиля, хозяйственников, социологов, дипломатов, но и стать насущной темой для деятелей культуры. В Постановлении Верховного Совета СССР поставлена важная долгосрочная задача: «Предусмотреть улучшение подготовки учащихся школ, средних специальных и высших учебных заведений в области природоведения и защиты природной среды, подготовку и выпуск в более широких масштабах высококвалифицированных специалистов этого профиля, способных умело, по-хозяйски вовлекать в дело огромные природные ресурсы».

В этой связи особо отчетливо вырисовываются задачи, стоящие перед советским кинематографом с его просветительскими, воспитательными и учебными функциями. Кинематограф должен действенно использовать все возможности для того, чтобы «р а с ш и р и т ь среди населения распространение з н а н и й по охране природы и разъяснение важности рационального использования ее богатств».

К решению этих задач советские кинематографисты уже приступили. В последнее время на студиях страны были созданы художественные, документальные и научно-популярные фильмы, посвященные различным аспектам проблемы «человек и природа»: это кинороман «У озера» режиссера С. Герасимова (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького) и фильм «Сибирячка» А. Салтыкова («Мосфильм»); фильм, построенный на кинодокументах капиталистической действительности, «Тревожная хроника» режиссера А. Медведкина (ЦСДФ) и короткометражные ленты «В поисках равновесия» режиссера В. Осьминина (ЦСДФ), «Синие атакуют планету» режиссера А. Соколова, «Мы отвечаем за будущее» режиссера П. Зиновьева («Центрнаучфильм»), «Наш дом — земля» режиссеров В. Волянской и Л. Рымаренко (Свердловская киностудия), «Обитатели» режиссера А. Пелешяна («Беларусьфильм») и другие.

Редакция журнала показала некоторые из названных фильмов видным советским ученым, непосредственно занимающимся указанной проблематикой, и попросила их высказаться по затронутой теме на страницах журнала. В этом номере любезно согласились выступить вице-президент Академии наук СССР, академик АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ ВИНОГРАДОВ и член-корреспондент Академии наук СССР ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ КУНИН.

А. П. В И Н О Г Р А Д О В. Профессиональная обязанность ученых — изучать законы природы. Но сегодня наука должна выполнить еще одну важнейшую общечеловеческую функцию — дать обществу сведения о том, что можно и чего нельзя делать в биосфере, не разрушая ее.

Постановление об охране природы, недавно принятое Верховным Советом СССР и опубликованное в прессе, — это выдающееся событие в жизни людей. Но наивно было бы думать, что осознание каждым из нас наших собственных задач в этой области уже наступило. По всем каналам информации начались регулярные выступления ученых, хозяйственников, экономистов, журналистов. О с о б а я роль здесь принадлежит художникам, в первую очередь кинематографистам. Мы и попытаемся поразмышлять о том, что они могли бы сделать для человека, живущего в биосфере.

Если говорить серьезно, начинать надо не с запугивания людей, а с их п р о с в е щ е н и я. С чем прежде всего связано загрязнение внешней среды? Со сбросами, с самыми разнообразными сбросами — в атмосферу, в воду, в виде растворов, моющих средств, дыма, твердой фазы в отвалах и так далее. С чего надо начинать борьбу с отходами? С и д е и! С развенчания самого понятия «отходы производства»! Понятия «полезное» и «ненужное» являются относительными, условными, исторически ограниченными, отражающими данный день развития.

Вот один пример. Еще со времен изучения школьного курса географии все знают, что на Кольском полуострове добывают «камень плодородия» апатит. Ситуация мало изменилась и по сей день — месторождение остается одним из крупнейших в мире. Лет тридцать назад главное назначение апатита состояло в том, что из него извлекали суперфосфат и удобряли им почву. Все остальные компоненты считались «отходами», их отбрасывали в отвалы, «хвосты» или вывозили неразделенными вместе с суперфосфатом на поля. Что изменилось на сегодняшний день? Многое. Теперь мы знаем, что в этих «отходах» содержится ценнейший элемент стронций, десятки тысяч тонн которого до определенного времени в самом деле не могли ни извлечь, ни использовать и выбрасывали на поля. Но теперь можно разработать дешевые способы извлечения стронция и с его помощью делать всякие чудеса — замечательное небьющееся стекло, например, которое так нужно современному городу с его огромными площадями окон, витрин и пр.

Но сегодня, уже очевидно, извлекать из отходов стронций следует еще и потому, что мы знаем и другое — повышенное содержание стронция в питьевых водах, куда он может попасть при вымывании из почвы, приводит к появлению специфических заболеваний. Вот д и а п а з о н положительных и отрицательных качеств, которыми обладает всего один элемент, еще вчера считавшийся просто «отходом производства»!

В. Н. К У Н И Н. Есть фильмы, в которых собрано в кучу все, что можно было выбрать из кинохроники — заболоченные озера, зловонные реки, океан, отравленный нефтью из тонущих танкеров, горы мусора на улицах городов, животные, пытающиеся покончить жизнь самоубийством, и люди, отправляющиеся за покупками в противогазах. И все это называется пустыней, которую якобы оставляет за собой человек.

Но какая же это пустыня? Это ад кромешный!

А ведь именно само понятие «пустыня» могло бы дать художникам, литераторам и кинематографистам повод развить перед людьми одну блестящую идею, которую пока не затронули ни в одном виденном мною фильме о биосфере. Что же это за идея? Если с природой обращаться у м е л о, она отдает гораздо б о л ь ш е, чем в нее заложил несуществующий господь бог! Это касается земли, воды, буквально всего! Пустыня — это может прозвучать, как парадокс, — самая производительная земля на земном шаре. Только в пустыне орошаемые земли дают во много раз большую эффективность по сравнению с неорошаемыми! В засушливых и полупустынных местностях живут сотни миллионов людей. Они привязаны к этим местам, любят их, неустанно трудятся на этих землях. Вот почему неуместно, на мой взгляд, показывая «свалки капиталистического мира», собранные в одну кучу, называть и х пустыней...

Надо дать людям надежду и научить, как п р е о б р а з и т ь землю. С помощью гигантской плотины в ОАР уже оросили большие площади пустынь. Индия перестает на наших глазах ввозить хлеб в результате «зеленой революции».

Я понимаю, разумеется, что кинематографисты хотят показать, как варварски обращаются с природой в капиталистических странах. В самом деле, капиталист не вкладывает деньги в очистные сооружения, потому что его главная цель — извлечь прибыль. Мы от этой погони за чистоганом свободны, поэтому в принципе нам легче избежать нарушений в экологии, которые вносит в нее современное производство. Но т е х н и ч е с к и перед нами стоят те же самые трудности! И мне кажется, что пора начать создавать талантливые фильмы о том, к а к «вписать» техническую цивилизацию в окружающую среду с минимальными для нее потерями.

А. П. В И Н О Г Р А Д О В. Экологи, зоологи, ботаники — ученые, которые ближе всех связаны с природой, — проделали важную работу, сообщив обществу свою оза-

боченность положением дел с биосферой. Эту информацию можно использовать по-разному. Можно, увидев корень зла в современном производстве, обрушиться на него и потребовать бороться с отходами «любой ценой». Но это пустые разговоры, потому что развитие производства подчиняется своей объективной логике, оно должно быть рентабельным, кормить, одевать и греть людей. Сделать производство убыточным из «общегуманных соображений» мы не можем. Скажем, извлекать «про запас» всю таблицу Менделеева, затоваривая общество ненужными ему веществами. Но мы можем уже сегодня с помощью научных достижений вести производство так, что оно станет и высокопроизводительным и «безвредным» для внешней среды. И это уже зависит не только от технологии, но и от всей социальной организации.

На то и есть плановая система! И преимущества ее нужно понимать не в том смысле, что она сама «вытянет», а в том, что людям, обладающим государственным и профессиональным мышлением, она может дать огромные возможности для реализации идей, несущих в себе общечеловеческую пользу. Вот почему я говорю о просвещении, а не запугивании. Ведь расплачиваемся мы часто вовсе не за «прогресс» или его «оборотную сторону», а за консерватизм мышления и нищету воображения. Что-то я не много вспоминаю после картины «У озера» фильмов, в которых героям приходилось задумываться о принятии решений такого масштаба...

В. Н. КУНИН. Чтобы человек обладал гибким, динамичным мышлением, видел сложные взаимосвязи своей конкретной профессиональной деятельности с окружающей природой и не ждал указаний плановых органов о ее защите, а сам проявлял инициативу — надо с самого детства прививать ему любовь к природе. Вот в Польше и Швейцарии белки подбегают к людям, им дают орешки, и белки их тут же грызут. На этом детей воспитывают! У нас вот тоже появились в академгородках белки, которые пока не подбегают, но уже дают к себе подойти. И это хорошо. Это воспитывает правильное отношение к природе.

Кинематографисты могли бы воспитывать в людях новый «кодекс поведения», это не менее важно, чем, скажем, изобретать новые юридические законы, карающие нарушителей и браконьеров. При этом у авторов фильма могут быть вполне объективные «показатели влияния» — скажем, куда бегают белки, от людей или к людям...

А. П. ВИНОГРАДОВ. Речь идет действительно о «кодексе поведения», и, чтобы он стал реальностью, нужны прежде всего художники, которые смогут создать кинопроизведения огромной действенной силы. Эмоциональный взрыв и возмущение зрителей по поводу уничтожения природы художник, обладающий талантом и чувством меры, может вызвать и без всяких глобальных цифр. Я особенно подчеркиваю, что сегодня нужно обладать чувством меры всем, кто берется писать статьи или делать фильмы для широкой публики. Потому что, как мне кажется, привлекать внимание зрителя к проблеме нужно в той мере, в какой он способен оказать активное содействие в ее разрешении.

Тем не менее, есть такие ученые, я их называю «экстремистами», которые порой навязывают людям свои рассуждения о проблемах, которые и решить-то нельзя, и неизвестно вообще, стоит ли о них думать...

Скажем, как относиться к следующим данным? Согласно расчетам ученых, содержание углекислого газа в атмосфере за последнее время увеличилось на несколько процентов вследствие сведения лесов и накопления продуктов сгорания от сжигания минерального топлива. Есть подсчеты, что количество углекислого газа увеличится

до 20 процентов к 2000 году, что приведет к повышению температуры в атмосфере земли. Сейчас средняя температура — 14 градусов. Удвоение количества углекислого газа увеличит температуру на 2 градуса. Однако если повышение температуры достигнет 4—5 градусов, то этого будет достаточно, чтобы расплавить массы льда Арктики и Антарктики и поднять уровень мирового океана.

Теперь представьте, что статью об этом ученый-«экстремист» опубликует в популярном журнале и она попадет в руки кинорежиссера-«экстремиста». Готово дело! Фильм о грядущем «всемирном потопе», как плате за нашу цивилизацию, сделанный со всем размахом современных кинематографических возможностей, соберет миллионы зрителей. Возможно в принципе такое событие? С точки зрения науки, возможно, но невероятно. А с точки зрения фильма — это чуть ли не свершившийся факт. По сходным сюжетам уже существуют в западном коммерческом прокате фильмы, и, как всякая сенсация, они дают полный сбор. Но зачем такие фильмы?

А ведь на наших глазах разворачиваются события куда более вероятные и, что особенно важно, на исход которых люди могут оказать реальное влияние. Возьмите проблему чистой воды и, в частности, проблему Байкала.

Общественное мнение сыграло значительную роль в том, чтобы сохранить озеро Байкал, этот уникальный источник воды, наше национальное богатство. Все помнят, в частности, картину «У озера».

Мы тоже делали картину о Байкале, ее патронировал наш Институт географии, и хотя в ней есть недостатки, приятно знать, что мы не остались в стороне. Сейчас к берегам озера стекаются туристы из Европы, Японии, Америки. Как бы вы думали, зачем? Просто, чтобы посмотреть на большое количество чистой воды! Так объяснил цель своей поездки один итальянец. Мог бы в экзотическую страну поехать, на остров Пасхи или еще куда, а он к нам, на чистую воду смотреть...

В. Н. КУНИН. Сегодня нет образованного человека, который бы не знал, что в мире происходит демографический взрыв и к 2000 году население земли удвоится. Нет недостатка в самых различных прогнозах и мнениях по этому поводу. Возможно появление фильмов на эту тему. Понятно, что художник не должен быть адвокатом ученых, у него должна быть своя независимая точка зрения. Но чтобы такая точка зрения была разумной, художник не может сегодня не опираться на объективные данные науки.

А. П. ВИНОГРАДОВ. К сожалению, наука уже сегодня может перечислить целый ряд факторов, которые объединяют все население земли в одну большую, не очень пока счастливую семью. Один из них — растущий дефицит пресной воды. Казалось бы, при чем тут кинематограф? Вот при чем. Проблему чистой воды решают люди — ученые, инженеры, даже политики. Но раз — люди, значит, атмосфера общественного ожидания играет огромную роль не только при принятии решения, но и в процессе самой творческой работы! Все человеческое ученым не чуждо. И если они будут чувствовать, как ждут люди новых, неожиданных, оригинальных решений этой проблемы, насколько веселее и эффективнее пойдет дело! Опреснительные атомные установки, ферментные системы для бактериологической очистки, новые сорта растений, которые можно поливать морской водой,— герои решения различных сторон этой проблемы будут возникать, как космонавты, сменяющие друг друга в экипажах космических кораблей... И должны рассчитывать на такое же признание в глазах людей! Это тоже одна из форм воспитания нового отношения к проблемам биосферы, не пассивно-созерцательного, а активно-созидательного.

Надо отдавать себе отчет, что заботу о биосфере нельзя поручить каким-то опре-

деленным слоям населения, скажем, инженерным, научным, юридическим кругам. Любой человек имеет реальную и все возрастающую возможность и нарушить равновесие целой зоны и создать его в ней. Скажем, в районах больших городов леса становятся парковыми зонами. Несколько десятков умных, энергичных лесничих могут украсить жизнь миллионам горожан! Но все усилия окажутся тщетными, если горожане будут, как варвары, совершать набеги на их владения. Вот почему мы говорим о «кодексе поведения», который намного важнее регламентированных наказаний.

В. Н. К У Н И Н. Ученые никогда не считали природу неисчерпаемой. Вот почему любой журналист без труда может отыскать в их трудах цитаты, как будто приготовленные для сегодняшнего дня. Но любая идея действительно становится материальной силой, когда она овладевает массами. Идея поддержания экологического равновесия в биосфере, превращения земли в ухоженный и щедрый дом людей на наших глазах становится такой силой. Если бы я был кинематографистом, я считал бы, что мне выпала большая творческая удача — жить в такое интереснейшее время!

Охрана природы в нашей стране является всенародным делом. И не только потому, что она осуществляется в интересах всего народа, но и потому, что она немыслима без участия широких масс населения.

Учитывая масштабность и сложность проблемы «Человек и природа», а также ее многочисленные аспекты: биологический, демографический, социальный, медицинский и, наконец, нравственный, редакция будет впредь периодически возвращаться к ее рассмотрению сквозь призму задач, стоящих перед кинематографом.

Мы поинтересовались дальнейшими планами студий в этой области и можем констатировать, что данная проблематика находит свое дальнейшее развитие в документальном и научно-популярном кино.

В текущих и перспективных планах центральных и республиканских студий имеется около 30 фильмов информационного, просветительского, публицистического и воспитательного направления, посвященных проблеме «Человек и природа».

Среди них: «Равновесие», «Планета жаждет» («Центрнаучфильм»); «Мир близкий, мир далекий» («Леннаучфильм»); «Город-сад» (о 10-летнем плане озеленения городов Украины), «Земля утоляет жажду» («Киевнаучфильм»); «Завод — друг природы» (Свердловская киностудия); «На быстрине» (Рижская киностудия); «Птицы нашего сада» («Таллинфильм»); «Солнце против зноя» («Туркменфильм»), «Крылатые защитники урожая» (Киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана) и другие.

Положительно расценивая это обстоятельство, редакция журнала вместе с тем считает важным поставить сегодня вопрос о росте художественной выразительности, научной объективности и глубине создаваемых картин, которые призваны не только поднимать важные вопросы современности, но и быть э ф ф е к т и в н ы м средством в воспитании массового зрителя, способствовать выполнению государственной задачи, поставленной в партийных и правительственных документах, посвященных этой проблеме.

Разведка темы. Поиски героя

Вышла новая работа мосфильмовцев — картина «Человек на своем месте», поставленная по сценарию Валентина Черных режиссером Алексеем Сахаровым. Место действия фильма — современная деревня, герой — молодой председатель колхоза, делающий свои первые шаги на этом поприще. Начинается фильм с ситуации несколько парадоксальной: герой, главный инженер колхоза, на заседании правления сам предлагает свою кандидатуру в председатели...

Удалось ли авторам картины воплотить реальные проблемы наших дней? Сумели ли они верно увидеть и отразить ростки новых явлений и тенденций современного этапа развития общества? Не пытаются ли создатели фильма выдать желаемое за действительное?

Картина «Человек на своем месте» дает повод для развёрнутого разговора по кругу вопросов, связанных не только с проблематикой одного этого произведения.

Поэтому редакция отказалась от обычной — в виде статьи — формы оценки фильма и сделала его предметом товарищеского обсуждения, в котором приняли участие председатель колхоза «Ленинский луч» Московской области, кандидат экономических наук И. Кубарев, писатель Г. Радов, слушательница Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ А. Габдрахманова, секретарь комитета комсомола ВКШ при ЦК ВЛКСМ В. Луков, инструктор Московского обкома комсомола В. Щинов, критики В. Дьяченко, Н. Игнатьева, К. Парамонова, Д. Шацилло.

Открыл обсуждение
Н. СУМЕНОВ, заместитель главного редактора журнала «Искусство кино»:

— В результате этого обсуждения должна родиться «коллективная рецензия» на фильм «Человек на своем месте». Однако мы надеемся, что картина молодых художников, посвященная современности и как-то очень посвоему рассказывающая об активно действующем герое, дает возможность расширить тему разговора и коснуться ряда важных проблем, имеющих принципиальное и методологическое значение для развития критической мысли.

Главный критерий художественности — правда действительной жизни. Один из серьезных просчетов профессиональной критики, и литературной и кинематографической, на что указывалось в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», состоит в неумении некоторых рецензентов соотносить явления искусства с явлениями общественного развития, слабое знание жизни.

Удалось ли авторам картины воплотить подлинные проблемы наших дней? Сумели ли они верно и точно увидеть и отразить ростки новых тенденций в жизни современной колхозной деревни? Этот вопрос нам предстоит разрешить совместными усилиями критиков и специалистов, непосредственно связанных с жизненным материалом, послужившим основой этого фильма.

Как известно, между произведением искусства и жизнью существует и прямая и обратная связь. Искусство не только отражает жизнь, но и в свою очередь активно воздействует на нее. Нам хотелось бы услышать, в какой степени проблемы, выдвинутые авторами фильма, могут иметь реальное продолжение в жизни, какую пользу принесет фильм.

Подчеркивая важность постановки проблемы «искусство и жизнь», мы не имеем права игнорировать вопросы, связанные с эстетическим миром фильма, его художественной целостностью. Я думаю, что вопросы профессионального мастерства будут подробно рассмотрены на нашем обсуждении, ибо без анализа эстетической структуры фильма, его формы невозможно определить достоинства картины, ее место в современном киноискусстве.

В партийных документах, посвященных критике, неоднократно подчеркивалась мысль о том, что критик должен уметь сочетать в своей творческой деятельности взыскательность и такт. К сожалению, иногда эта диалектическая формула разрывается. Нам думается, что подлинное уважение к таланту молодых художников должно проявиться прежде всего в товарищеской взыскательности к их работе.

У критики всегда два адресата — творец и зритель. Поэтому давайте попробуем провести наш разговор так, чтобы он оказался полезен не только художникам, создавшим этот фильм, но и широкой зрительской аудитории.

К. ПАРАМОНОВА, критик:

— Всегда нелегко выступать в самом начале обсуждения. Приходится формулировать первые впечатления. Поэтому я оставляю за собой право выступить еще раз в ходе дискуссии, а

пока хочу сказать несколько слов не столько о самом фильме, а, скорее, по поводу его.

Как преподавателю ВГИКа и члену редакционной коллегии студии имени Горького мне приходится читать очень много сценариев, и разговор о тревожном положении с современной темой в нашем кино имеет для меня вполне реальное обоснование. Сценарии часто носят умозрительный характер, герои кажутся сконструированными, конфликты — искусственными, надуманными, вторичными. Материал оказывается современным чаще по деталям, по антуражу, а не по сути своей. Авторы как будто не замечают, что жизнь давно уже выдвинула не только новые проблемы, но и новый тип человека, который в нашем искусстве пока еще очень редко находит сколько-нибудь убедительное художественное осмысление.

Поэтому так заметны в общем потоке сценарной литературы произведения, так или иначе выходящие к новой проблематике и новым героям — разные по степени талантливости и художественной убедительности, они оставляют ощущение свежести, правды.

Я только что прочла сценарий Г. Бокарева и Ю. Карасика «Самый жаркий месяц». В этой работе привлекает интересный авторский поиск, новаторское драматургическое решение. Привлекает прежде всего характер центрального героя — сталевара Лагутина, человека, который хочет жить по высоким нравственным законам, о которых мы часто говорим и которые не всегда соблюдаем. Герой этот активен и требователен, во имя дела он готов перевернуть и свою жизнь и жизнь окружающих.

Трудовой процесс здесь уже не просто фон, как это часто бывает, но питательная среда действия. Показ труда авторы смело включают в свой сценарий, причем находят такое художественное решение, которое позволяет им высветить самую сущность человеческих судеб и характеров.

В рамках этой реальной трудовой среды конструируется (здесь уже вряд ли нужно избегать этого слова, ведь речь идет не о фотографии факта, а о сюжетосложении художественного произведения), конструируется драматическая ситуация, конфликт между героями фильма. А потом авторы идут в реальную рабочую среду и здесь ведут с рабочими дискуссию вокруг созданной в сценарии ситуации. Трудно сказать, как сольется воедино поэзия и хроника, как будут сочетаться герои-актеры и реальные люди, снятые документально. Я не знаю, как это получится на экране, но здесь я ощущаю живую мысль авторов, которые хотят в своем фильме использовать наиболее современные элементы кинематографа.

Мне кажется, что автор сценария «Человек на своем месте» В. Черных идет по иному пути, находит свой, интересный способ раскрытия современной жизни. Как Г. Бокарев в рабочей теме, так и В. Черных в рассказе о жизни деревни нашел, на мой взгляд, свой аспект, свое творческое решение. Говоря о судьбе героя, его делах и мечтах, В. Черных, в отличие от Г.Бокарева, как бы «вывел за скобки», не показал трудовой процесс. Это позволило ему избежать привычных кадров. Мы часто видели, как шли по полю тракторы, сыпалось зерно, а зритель оставался равнодушным — формальное изображение труда не трогало.

Драматургия фильма сосредоточена на характере героя, на его внутренних устремлениях. И мне интересен председатель колхоза Семен Бобров. Мне вообще интересны здесь люди, потому, что я отдаю себе отчет в том, что с ними происходит за пределами экрана.

И если спросят: а где же показ уборочной страды, где общее собрание, от которого так много зависит в судьбе героя и судьбе всех его начинаний, то такой вопрос я бы отвела как незакономерный. В данном случае в таких эпизодах необходимости не было.

Мне фильм «Человек на своем месте» рассказал о сегодняшнем дне нашего села, быть может, далеко не все, но рассказал нечто очень существенное. Он предложил нам героя истинно современного — такого, какие все увереннее входят сейчас в жизнь. В этого человека веришь, веришь в его энергию, знания, в его практическую сметку. Для меня

он обаятелен своей честностью, открытостью, напористостью. Характер героя, на мой взгляд, очень удался актеру Меньшову.

В Семене Боброве я почувствовала человека сильного, поверила, что он многого добьется. И то, как он спорит, не злясь, и как огорчается без лишнего драматизма, но, по-видимому, очень глубоко, и как открыто живет — во всем этот чувствуется сила.

Вероятно, от искусства можно ждать характера еще большей глубины, большей психологичности. Но есть в искусстве «периоды накопления» — новых качеств, новых приемов, периоды разведки новых тем и героев. И фильм В. Черных и А. Сахарова представляет собой как раз такую разведку, он сыграет свою роль и принесет свою пользу.

Г. РАДОВ, писатель:

— По многим своим внешним признакам, по антуражу, так сказать, фильм и впрямь кажется чрезвычайно современным. Современны интерьеры, современен стиль одежды, современна техника. Вот даже и Кузнецовский комплекс — уникальный комплекс — снят в этом фильме,— самое что ни на есть современное сооружение.

И все же я берусь доказать, что несмотря на все это фильм крайне традиционен по существу своему. У него есть предшественники и в литературе и в драматургии кино и театра — предшественники, родственные по характеру конфликта и его решения.

Помню одну из пьес, появившуюся сразу же после войны. На село возвращается из армии герой, сын председателя колхоза. Возвращается, чтобы сменить отца на посту председателя. Послевоенная деревня живет бедно, при керосиновых лампах. Тогда герой пьесы решает строить свою колхозную электростанцию. Отец ему возражает, говорит, что есть куда более насущные проблемы, что такое строительство колхозу пока не под силу.

Как же решается конфликт? Оказывается, все дело в том, чтобы з а х о т е т ь построить — остальное приложится. К концу пьесы электростанцию строят, и молодой энергичный герой торжествует победу.

Через два-три года после этой пьесы вышел на экраны фильм «Кубанские казаки»— пример легкомысленного украшательства и полнейшего отрыва от реальности, хотя авторы его не какие-нибудь околокинематографические деятели — сценарий был написан Н. Погодиным и поставлен И. Пырьевым.

Третий пример — уже из области литературы. Я имею в виду роман С. Бабаевского «Сыновний бунт». Конфликт в нем опять-таки состоял в том, что на село приезжал, окончив институт, молодой парень, привозил с собою проект перестройки села, явно по тем временам нереальный. Его предупреждали: средств таких нет, не сразу же Москва строилась. Но молодой герой романа был одержим рьяным желанием сделать жизнь людей лучше и легче. Прекрасное желание, благородное желание, но ведь каждому ясно, что одними благими намерениями здесь не обойдешься — нужен трезвый расчет, нужно опираться на реальные возможности.

Где-то в этом ряду оказался и фильм, который мы только что видели. Я уверен, что делался он из самых добрых побуждений — действительно, кто будет возражать против перестройки села на новых, прогрессивных началах! И было бы прекрасно, если бы в жизни трудности преодолевались так же лихо, как в этом фильме. Да ведь не получается!

В фильме вопрос решается донельзя просто: надо только захотеть. Конечно, герою картины приходится преодолевать некоторое сопротивление «консерваторов», у него есть противники. Но и здесь все дело только в том, что они, люди старые, не х о т я т перестраиваться на новый лад. А он — молодой, образованный, инженер, он хочет, чтобы людям жилось хорошо.

Не случайно ведь так поверхностно касаются авторы фильма сути любой из затронутых проблем. Вот слетал наш герой на Кузнецовский комплекс за опытом. Посмотрел хозяйским глазом, прикинул, решил и у у себя такой же строить. Почему надо именно в этом колхозе строить такой дорогостоящий комплекс? Каковы цели столь серьезного строительства? Что оно даст колхозу?

Опыт строительства Кузнецовского комплекса, между прочим, доказывает, что дело это вовсе не столь легкое, как нас в том хотят убедить. Трудно решаются проблемы средств, квалифицированных кадров...

Но это все, конечно, уже более серьезные вопросы. А драматургия подобного рода таких проблем, как правило, не касается — суть ведь только в благом пожелании: захотп — и будут воздушные замки.

Задумав соорудить комплекс, герой фильма тут же решает строить заново и поселок. И снова не возразишь против такого прекрасного намерения. Только спросим себя, какпе же трудности ожидают нашего молодого председателя в этом его начпнании?

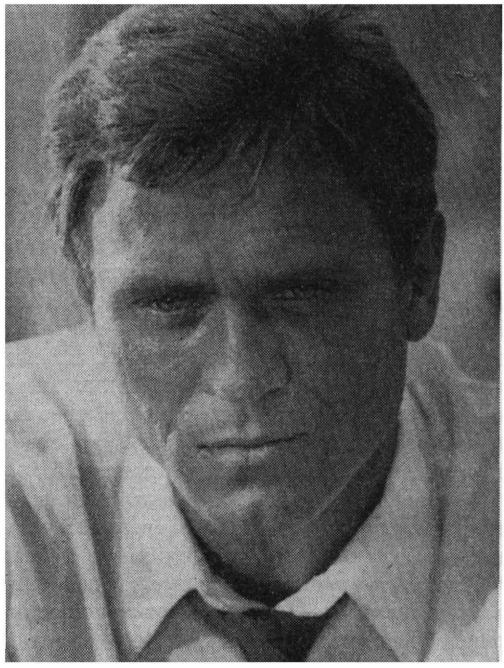
Нет проекта. Ничего, проект сделают студенты-архитекторы.

Кто и как и на какие средства будет претворять проект в жизнь — об этом в картине, естественно, ни слова. Ведь один только комплекс, подобный Кузнецовскому, стоит, как известно, что-то около шести миллионов рублей. Так что грубый язык цифр сразу же отрезвил бы героя фильма. Но этой стороны дела авторы, как я уже отмечал, не касаются. И молодой председатель во второй половине картины задумывает строить еще и дорогу.

Как видите, при первой же попытке поделовому поставить вопрос драматургия фильма рассыпается.

На XXIV съезде партии была выдвинута, как известно, задача перевести сельское хозяйство страны на индустриальную основу. Так что проблематика фильма не надуманна, постановка этих вопросов в нашем киноискусстве была бы более чем своевременной. Дело все в том, к а к ставить эти вопросы, с какой степенью серьезности и ответственности. В фильме преодоление проблем более похоже на пгру в поддавки, так заботливо устлана дорога молодого председателя колхоза ковровыми дорожками. Верно понимая задачи в целом, авторы фильма и близко не подошли к тем конкретным проблемам, которые каждодневно приходится решать любому пз колхозных командиров.

Есть в Театре сатиры спектакль по пьесе



«Человек на своем месте». Бобров — В. Меньшов

Андрея Макаёнка «Таблетку под язык». Его герой, тоже председатель колхоза, задумывается приблизительно над такими же вопросами, что и Семен Бобров из фильма. Но в спектакле вы видите, как тяжело решаются эти проблемы, и честный показ этих жизненных трудностей вовсе не вызывает в зрителях пессимизма. Наоборот, тем, что драматург пишет правду о затронутом предмете (он берет проблемы миграции сельского населения, проблемы строительства, но не походя, а всерьез), он заставляет зрителя думать, заставляет уважать героя, которому трудно, и верить в его силу.

Фильм же пытается убедить нас в том, что все достигается до чрезвычайности легко. Стоит только захотеть, стоит пальцем шевельнуть, и все будет. Герой, как некий «пришелец с Марса», совершенно абстрагирован от реальности.

Перед нами тот случай, когда отрыв от жизни лишил драматурга правдивой интонации, а предельная облегченность проблематики помешала герою проявить себя в борьбе, а нам — по-настоящему за него волноваться.

В. ДЬЯЧЕНКО, критик:

— Выступление Г. Радова я слушал с большим недоумением. Проведенная им параллель между «Кубанскими казаками» и сегодняшним фильмом производит странное впечатление. Г. Радов словно бы игнорирует ту непреложную истину, что есть факты жизни и факты искусства, и зеркального соответствия между ними нет. Одно дело, если критик не приемлет некую эстетическую реальность, и совсем другое — если он не хочет ее понять.

Здесь снова возникает серьезный вопрос — вопрос методологии споров и оценок. В кинематографе так часто случается: вроде бы сталкиваются две противоположные точки зрения, а приглядеться — они не противоположные, они просто несовместимые, это взгляды с разных уровней и в различных плоскостях.

Я предвидел полемику о картине «Человек на своем месте», хотя и не в такой, признаться, форме. Но тем более есть основание сказать о том, каким я полагаю подход к обсуждению и оценке подобных фильмов.

Берусь показать, что фильм, который мы сегодня обсуждаем, — фильм п и о н е р н ы й. Я называю этим термином фильмы, которые вносят в эстетическую действительность новый круг проблематики, либо предъявляют нам для одобрения или осуждения новый социальный тип героя, либо, что бывает редко, делают и то и другое в наилучшей для этого художественной форме.

Картина, которую мы обсуждаем, требует особого, небанального подхода. Не затем, чтобы сразу выдать ей индульгенцию и прикрыть от критики. И уж вовсе не потому, что перед нами верх совершенства. Этого требует простая справедливость.

Дело в том, что пионерный фильм всегда находится в невыгодном для себя положении. Ему всегда недостает метража. То, что он несет в себе — новое явление, новый характер, новый способ обработки фактов,— непривычно для массового восприятия, проблематично, не безусловно, требует доказательств, подробных и длительных. А это, в свою очередь, ограничивает возможность более глубокого проникновения в проблематику, в характеры: всегда ведь на все заботы остается 90—100 минут экранного времени.

Зато позже, когда заявленные пионерным фильмом проблемы, характеры и сюжетные приемы станут привычными, они могут быть предъявлены восприятию зрителя, как знаки или комплексные знаки, и тем не менее будут восприниматься в развернутом виде. Когда фильм-первооткрыватель пробьёт себе дорогу, после него можно работать уже на намеках. Вот почему всегда трудно пионерному фильму, и вот чем он интересен, важен и полезен,— даже если в художественном отношении небезупречен.

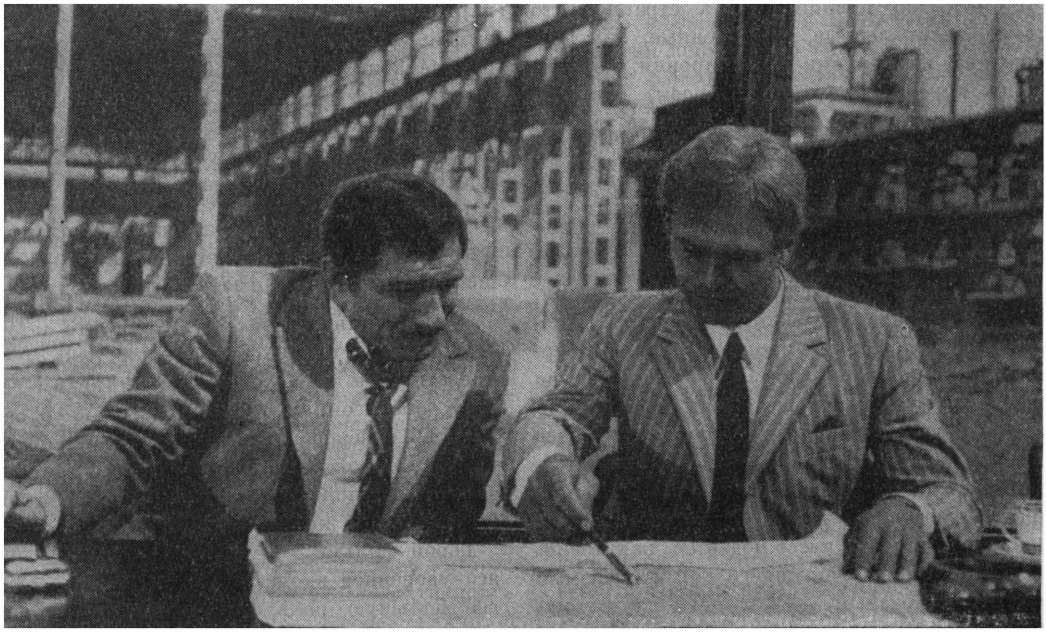
Повторяю: это не призыв к амнистированию недостатков фильма, это призыв к объективности анализа и оценок.

На мой взгляд, в картине есть проблемность, есть новизна, есть серьезность и свежий взгляд на обыденные вещи. Напомню, мы слишком часто всуе поминаем научно-техническую революцию и все то в ней, что меняет психологию людей. А когда видим конкретное выражение обсуждаемых проблем, проявляем неприятие их.

Разве не интересна, не нова и не проблемна ситуация самовыдвижения героя на ответственную работу?

Присутствующие здесь товарищи некинематографисты засвидетельствуют, насколько серьезна проблема выдвижения. Помнится, одна из статей в «Комсомольской правде» так и называлась — «Проблемы естественного выдвижения». Значит, требуется уже решать, какое выдвижение естественно, какое нет. Иначе говоря, в жизни и в картине на новом уровне, на уровне времени поставлен вопрос о соревновании умов и талантов.

Далее, совершенно по-новому обозначена в картине очень серьезная общественная проблема — проблема производственной демократии, взаимоотношений руководителя и руко-



«Человек на своем месте». Кочарян — А. Джигарханян, Бобров — В. Меньшов

водимых. Заявлена эта проблема честно и открыто.

Это о серьезности проблематики.

Теперь о герое фильма. Центральный характер интересен своей новизной и в то же время своей узнаваемостью в каких-то частностях психологии. Новое в Боброве — это прежде всего самоощущение личности. Мы понимаем, что человек, который вот так смело пришел и сказал — хочу быть председателем,— очевидно, стоит на такой ступеньке самосознания, с которой он и самого себя и окружающее видит по-новому. В такой ситуации есть эксцентризм, но этот эксцентризм работает на верную мысль, на ясный и энергичный характер.

Откуда пришел в фильм Семен Бобров? Или он целиком выдуман автором, «пришелец с Марса»? Меня удивляет, как можно не увидеть и не оценить таких качеств Семена Боброва, как деловитость, энергия. Не довольно ли мы насмотрелись на разнообразных чудаковатых идеалистов, на прекраснодушных Дон-Кихотов без коня, без лат и без копья? Бобров не резонер и не мечтатель, он деятель и изобретатель. Какие прекрасные, воистину современные и нужные качества! Он делает все, что может, он проявляет самостоятельность, обходит серьезные препятствия; именно на этом стоит сюжет, в этом его сила и весь наш интерес к нему. Дороги нет — он находит способ занять дорогу у соседей. Надо решать серьезный вопрос — идет ва-банк, ставя на карту собственную будущность. Вот пример умной изобретательности, которой нам так часто не хватает во всех областях жизни.

Я уже говорил о проблемах социального взаимодействия. Авторы фильма интересно, с должной долей иронии рассказали, как человек в достаточно трудных обстоятельствах находит достойный выход и все расширяет свое общение с людьми, доходя в этом даже до эксцентрической крайности — когда объявляет о своей женитьбе по радио.

Кстати, об иронии. Очень странно, что такие великолепные, современные, нужные качества, как ирония и самоирония, которые столь хорошо проявлены героем, остались неотмеченными, а ведь и в этом есть элемент новизны героя, его характера. Человек, как видно, не боится навлечь и на себя огонь иронии, не боится вести себя не по чину, не по рангу. Почаще бы нам видеть такое на экране и в жизни.

Здесь напрашивается интересная аналогия. В театрах сейчас широко идет пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны». Фильм В. Черных и А. Сахарова называется «Человек на своем месте». Даже в названиях сквозит прямое по духу и сути противопоставление героев пьесы и фильма. На самом деле, мне кажется, оно еще глубже. Сейчас нет возможности проанализировать различие характеров героев, но оно очевидно. В пьесе подается, как новинка, характер из вчерашнего дня — угрюмый и машинообразный — в лучшем случае мученик идеи. Вот и сравните его с героем фильма, для которого нет проблемы методов, как и не должно их быть у цельного человека. Для меня несомненно, что сегодня мы обсуждаем фильм достаточно серьезный, чтобы дать пищу для споров, для творческого освоения заявленной проблематики. И, конечно, для критики.

Я не очень доволен некоторыми художественными решениями фильма, а иными и вовсе недоволен. Кое-чего мне недостает — семьи героя, например, голоса матери. Фильм странно безлюден, второй план однообразен и молчалив. Фильм решен слишком традиционно по стилю, по ритмам, и это противоречит сюжетной парадоксальности, рисунку поведения героя.

Но я реалист, я знаю, что у режиссера было только 90 минут экранного времени, и главное свое внимание авторы обратили на проблематику в характерах и сюжете. Эта самоограниченность и углубленность в социальное сместили некоторые вещи в фильме, акценты и ударения поставлены в местах непривычных.

Нам еще предстоит поразмышлять: как их делать, проблемные фильмы? В односерийной картине, как в сказке: направо пойдешь — в быте увязнешь, налево пойдешь — оголишь проблематику, прямо пойдешь — очень скучную картину сделаешь. Надо надеяться, что в ожидаемых новых серьезных произведениях герои будут передвигаться уже в трехмерном пространстве современности.

Ю. КУБАРЕВ, кандидат экономических наук, председатель колхоза «Ленинский луч» Красногорского района Московской области:

— Мне фильм нравится уже тем, что авторы отступили от странной традиции показывать председателя колхоза этаким забывшим весь свет работягой, погруженным только в свои заботы, взъерошенным, небритым, тяжелым на руку. Иной раз смотришь такое и думаешь, что в кино подобных председателей осталось больше, чем в жизни. Время-то теперь другое!

Герой фильма — руководитель из тех, кто все увереннее входит теперь в нашу жизнь, все большую роль в ней играет — умный, энергичный, перспективный, понимающий насущные проблемы современной деревни.

Эти проблемы тоже теперь совершенно другие, и — верно подметили авторы картины — они впрямую связаны с научно-технической революцией на селе.

Взять хотя бы проблему, как удержать на селе молодежь, чем ее привлечь в сельскохозяйственном производстве. Есть в фильме эпизод, который о многом говорит. Решается вопрос — доверять молодым новые трактора или нет? Бригадир считает: подождать, пусть поработают на старых, честь такую еще заслужить надо. Бобров с ним спорит и, я думаю, правильно спорит. Но вопрос в фильме так и остается открытым, и здесь позиция авторов, по-моему, могла бы быть определеннее.

Ведь в чем суть проблемы?

Уходит молодежь из села — неинтересно ей там. Чем ее привлекает город? Прежде всего тем, что предлагает современные, на уровне века, профессии. Вот о чем надо думать — как наладить сельскохозяйственное производство, чтобы привлечь к нему внимание людей молодых, квалифицированных. Это, как видите, уже проблема не только эконо-

мическая, но и социальная. И решать ее необходимо энергично, с ясным пониманием всех ее сложностей, всех «за» и «против».

В нашем колхозе «Ленинский луч» из двенадцати населенных пунктов четыре перспективных, они будут жить долго, мы их перестраиваем по-новому, расширяем, вводим современную технику, современное жилье. Восемь же — бесперспективны; хочешь не хочешь, а они будут угасать. Мы переселяем людей в центральные усадьбы, создаем им удобства, предлагаем работу на новом техническом уровне — укрупнение, централизация хозяйства позволяют это сделать. Помогает это и привлечению молодежи, она теперь выбирает не только ту работу, где больше платят,— она хочет работать по призванию.

Мы построили новые птичники — там теперь все на автоматике, и профессия у людей новая — оператор. Здесь уже нужна иная квалификация, работать значительно интереснее. Там, где раньше управлялись пятнадцать-двадцать человек, теперь двое: птичница и оператор — на 20 тысяч несушек. Это не только экономически выгодно — здесь реальные пути к решению проблем социальных.

И так решительно во всех областях нашего производства. Вот хотя бы такая деталь: вы у нас не найдете простые счеты или даже арифмометры — работает электронно-вычислительная техника. Значит, нужны люди образованные.

Чтобы удержать молодежь — не поскупились, форсированными темпами построили Дом культуры. Сейчас у нас больше двухсот человек в самодеятельности, участвовали в областном смотре, на сцене Дворца съездов выступали.

Иными словами, стремимся так поставить дело, чтобы сельская жизнь могла удовлетворить запросы современного человека. Видим в этом не прихоть «нового поколения», а, если хотите, насущную необходимость, так сказать, веление времени.

Все это я говорю для того, чтобы поддержать авторов фильма в их стремлении говорить именно о сегодняшнем селе с его специфически сегодняшними проблемами. Тенденцию его развития они уловили очень точно — и в выборе своего героя и в затронутых темах.

Другой вопрос, что Семен Бобров кажется мне уж слишком удачливым, все у него решается чересчур быстро и легко, сплеча. Фильм вроде бы касается очень серьезных проблем, но — вскользь, мимоходом.

Искусственной показалось мне история его женитьбы — здесь авторы стремятся отдать дань моде, и «приметы современности» выглядят назойливыми, придают фильму оттенок поверхностности.

Но главное, повторяю, удался центральный характер фильма, очень интересный своей дерзостью, напористостью, уменпем добиваться цели. Понравился мне в этом смысле эпизод на химкомбинате: два деловых человека — директор и Бобров — поняли друг друга сразу, это люди действия, и они всегда ищут оптимальный вариант решения. Бобров не одинок — таких руководителей становится все больше и в промышленности и в сельском хозяйстве. Об этом убедительно говорит фильм. Я думаю, его с большим пнтересом будут смотреть не только сельскпе, но и городские зрители.

В. ЛУКОВ, секретарь комитета комсомола Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ:

— Мне думается, В. Дьяченко точно определил ту исходную позицию, которая выводит оценку фильма за пределы чисто эмоционального «нравится» — «не нравится». Пожалуй, это действительно пионерный фильм, и именно здесь основа его достоинств и его недостатков.

Мне представляется очень существенным сам круг проблем, выбранных авторами фильма. Доверие к молодежи, современный стиль руководства, закрепление молодежи на селе, новый социальный облик села и т. д.

Верой в созидательные возможности молодежи пронизан весь фильм, идет ли речь о председателе колхоза или о студентах-архитекторах и молодых механизаторах. И отсюда, как мне кажется, своеобразпе постановки всех проблем в этом фильме. Скажем, еще

и еще раз напомнить о проблеме закрепления молодежи на селе — дело не новое, об этом в кино так или иначе уже шла речь, хоть и с разной степенью глубины. А вот увидеть, что решение этой сложной проблемы — лишь часть процессов более сложных, более острых и значимых (я говорю об изменении социального облика современного села, о рождении, росте и развитии новой для деревни специализации — ведь именно в этой плоскости рассматривает сценарист фильма отношения колхоза с химкомбинатом),— это уже нечто новое, не встречавшееся мне на экране. По существу, это очень конструктивный подход к проблеме еще более широкой — научно-техническая революция и село.

Точно так же, когда я отмечаю для себя в фильме постановку вопроса о современном стиле руководства, то вижу прямую связь авторского замысла с требованиями сегодняшнего дня — ведь нельзя не учитывать, что роль субъективного фактора в наше время неизмеримо возрастает. Здесь я решительно не согласен с Георгием Георгиевичем Радовым, критикующим сценариста за то, что субъективные пожелания героев фильма становятся во многом движущей силой перемен, происходящих в колхозе. Думаю, что сценарист не грешит против истины, когда правильно подмечает: в наше время многое зависит именно от желания, от деловой хватки человека, от инициативы, подкрепленной организаторской работой. Так что рост субъективного фактора (естественно, в границах обсуждаемого нами сейчас материала) я вижу не в росте возможностей для волюнтаризма, а в повышении ответственности за свои решения и действия, в смелости и находчивости руководителя, в том, что талант организатора становится частью и условием успеха дела.

«Человек на своем месте». Бобров — В. Меньшов

«Пионерность» фильма мне видится и в его жанровых особенностях — мне кажется, что этот фильм следовало бы определить как агитационный, в самом лучшем смысле этого слова.

Ведь если разобраться, его стержнем является своеобразная разведка тех возможностей в работе, которые на практике используются далеко не всегда. Они, эти возможности, заложены в самой природе нашего общества — но вот умеем ли мы их как следует реализовать?

Я думаю, что авторы фильма вовсе не пытаются утверждать, что везде и повсюду дела в наших колхозах идут именно так, как в их картине. Для меня суть фильма как раз и состоит в очень убедительном показе наших резервов и в своеобразном художественном доказательстве того, как нам важно эти резервы полностью использовать.

Если так рассматривать суть и задачи фильма, то становится ясным, почему на экране мы не видим слишком уж значительных столкновений судеб и характеров, глубоких личных переживаний героев. Требовать от фильма традиционной драматизации, по-моему, нет необходимости — здесь она во многом работала бы против самой идеи фильма, была бы ложной. Кроме того, я хочу напомнить, что фильм сделан в комедийном ключе и, оценивая глубину раскрытия конфликтов в нем, этого нельзя сбрасывать со счетов. Жанр все-таки диктует свои условия.

Если, тем не менее, фильм оставляет определенное чувство неудовлетворенности, то дело здесь не только в известной слабости художественного решения, которое — увы! — своей традиционной навязчивой «красивостью» действительно напоминает далеко не лучшие образцы нашего кинематографа. Не удовлетворяет меня фильм главным образом потому, что многообразие и новизна поставленных вопросов не подкреплена достаточной глубиной авторского взгляда, о многом говорится между делом, походя. Здесь, мне кажется, нет противоречия с тем, что я раньше говорил о необязательности и ненужности для этого фильма излишней драматизации. Одно дело — добавить препятствий на пути героя и сделать их непреодолимыми, другое — распылиться, пытаться затронуть сразу все проблемы современного села. Это, безусловно, не пошло на пользу фильму.

А вот удачливость героя не вызывает у меня раздражения или сомнения, и очень хорошо, по-моему, что авторы не свели все конфликты к пресловутому спору «отцов и детей». Я думаю, это не недостаток, а наоборот, достоинство сценария и фильма.

В целом фильм мне не кажется очень уж дискуссионным по характеру поставленных в нем проблем, поскольку, скорее всего, каждый зритель согласится, что предложенные варианты решений, если их осуществить на практике, принесут пользу колхозу, людям, стране. И здесь фильм идет в одном русле с такими телефильмами, как «Секретарь парткома» и «Доверие». Это не частное совпадение, это — веяние времени.

В. ЩИНОВ, инструктор Московского обкома ВЛКСМ:

— Да, я согласен, в фильме действительно интересный поворот проблемы: выводится не просто новый тип колхозного хозяйственника, руководителя, но и — руководителя молодого. Очень хорошо, что авторы фильма уловили важную тенденцию нашего времени — тенденцию безусловно реальную и перспективную. Молодежь все чаще стремится взять на себя всю полноту ответственности за важное дело, и все чаще ей такое доверие оказывается. Молодых руководителей пока еще на селе мало, а они нужны. И то, как конкретно, по-деловому показывают авторы фильма путь своего героя к решению стать председателем колхоза, я думаю, поможет многим молодым зрителям крепче поверить в собственные силы, найти реальные пути к осуществлению своих планов.

Семен Бобров сам предлагает себя в председатели. Дерзко? Самоуверенно? Но если бы все это было только так, его бы просто не утвердили, и остался бы этот случай лишь забавным казусом. Нет, Бобров идет к своей цели уверенно, потому что знает свои силы.

Молодой специалист, он уже успел делом подтвердить свои способности, завоевать авторитет, и то доверие, какое ему оказывают, вполне оправданно.

Здесь говорили о том, что заботы киногероя мало похожи на реальные проблемы, которые приходится решать его прототипам в жизни. Когда я смотрел фильм, я, действительно, невольно сравнивал Боброва с молодыми руководителями хозяйств, многих из них я хорошо знаю.

Должен сказать, все эти люди сталкиваются изо дня в день именно с теми проблемами, которые названы и в фильме.

Я подчеркиваю: проблемы названы, говорить об их глубоком исследовании все-таки трудно. Сказались ли особенности избранного авторами жанра или здесь тот случай, когда мы имеем количество в ущерб качеству,— вопрос особый. Но ведь посмотрите, что получается: председатель колхоза занимается строительством комплекса, но неизвестно — какого.

Ушло из колхоза 22 человека — все молодые люди. Нам об этом сообщают между делом, но не называют причин.

И все же главное, что есть в этом фильме,— характер героя, в котором узнаешь лучшие черты наших самых боевых ребят. И цели, за которые он дерется, не могут оставить в зале кого-либо равнодушным. Я уверен, что фильм найдет хороший отклик у зрителей самых разных, и особенно придется по душе на селе.

К. ПАРАМОНОВА:

— Я все думаю о том, почему у Г. Радова возникло впечатление, будто герой фильма всего добился и решил все свои проблемы? Он хочет строить животноводческий комплекс? Но ведь не построил еще, главные трудности на этом фронте у него впереди. Дорогу он добыл, как мы видели, исключительно благодаря своей практической сметке, хозяйственной изобретательности. Проекты перестройки села существуют сегодня почти в каждом колхозе, и никаких воздушных замков здесь нет.

Чего же герой все-таки добился?

Он отменил ненужные утренние сходки, которые назывались диспетчерскими совещаниями и были бессмысленной потерей времени. Добился более интеллигентного поведения своих коллег, поставил на стол табличку «Не курить!». Он объявил выговор тому, кто ходил в передовиках и привык к почету. Он сделал вещи необходимые, направленные на пользу делу. И в этом проявился характер не эгоцентрический, а социально-общественный.

Мы поверили, что герой способен совершить что-то из ряда вон выходящее, что он осуществит задуманное. Но пока единственное, чего он достиг из недостижимого — он заполучил красавицу архитектора. В остальном у него все трудности еще впереди, и будет ему, наверное, еще труднее...

Председатель ищет новые пути создания благосостояния деревни. Он, по-видимому, будет еще долго, долго биться за свои идеи. Удастся или не удастся их реализовать — еще неизвестно. Ясно одно — он сможет поднять людей на эти большие дела. В фильме В. Черных и А. Сахарова на экран пришел человек действенный, который обязательно свершит нечто значительное.

Д. ШАЦИЛЛО, критик:

— Мне хотелось бы поддержать В. Дьяченко в разговоре о точности критериев. Примеров, как далеко может завести ошибочность критериев в оценке художественных произведений, немало в истории искусства, причем примеров очень авторитетных. Например, вспомним первоначальную судьбу фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Ведь было же мнение, что многие эпизоды фильма фальшивы с точки зрения здравого смысла и исторической реальности.

Искусство имеет свою логику, которая вовсе не тождественна дилемме «так бывает» или «так не бывает». Вот и эта картина — не столько результат наблюдений за повседневной реальностью, сколько исследование возможного конфликта. Здесь действует логика сюжетной гипотезы. Мы видим, что может

быть, если человек такого склада, как Семен Бобров, попадет в задуманную авторами ситуацию. Это, по-моему, фильм-предчувствие, где средствами искусства как бы угадано ближайшее будущее.

В фильме выведен характер человека удачливого, но начисто лишенного карьеристских замашек или, тем более, психологической «раздвоенности». В нашем кинематографе, в литературе, герой, который вводится в сюжет на правах «удачника», в финале чаще всего вынужден уйти на второй план. Достаточно вспомнить Тулина из романа Д. Гранина и картины С. Микаэляна «Иду на грозу» или Куликова из «Девяти дней одного года» М. Ромма. «Удачливый» герой, человек, у которого наилучшим образом сложилась профессиональная судьба, человек блистательный, незаурядный, во многих фильмах лишь присутствует, но не действует. Закон «неприятия удачи», этот неписаный закон, продолжает по сию пору оказывать определенное влияние на художников.

У В. Черных и А. Сахарова — иначе. Здесь показан характер абсолютно положительный, с ярко выраженной гражданской направленностью, к тому же — человек удачливый и привлекательный во многих отношениях. Выводя такого героя, авторы не избежали определенных издержек, «перебора».

Так, например, произошло с показом личной жизни героя. Здесь явно герою дается «фора» в любви — успешный, так «красиво» и безоблачно развивающийся роман с выпускницей архитектурного вуза. Ее играет А. Вертинская во всем своем абсолютно «не сельском», а «городском» облике. Это уже из какой-то другой картины.

И все-таки я думаю, что есть известные основания для претензий к разбираемому фильму со стороны людей, которые впрямую сопоставляют, сталкивают реальные жизненные факты и экранное изображение. Я вижу эти основания прежде всего в том, как в картине дана среда действия, как решены интерьеры. Все это сделано на скорую руку, выдержано в каких-то слащавых тонах. Но сценарист, естественно, меньше всего виноват в этом.

Удачен выбор актера: В. Меньшов счастливо «попал» в эту роль, он тоже оказался здесь «на своем месте» — с его колючестью и некоторой даже диссонантностью поведения, с полным отсутствием всяческого суперменства, желания нравиться зрителю... Вместе с тем герой получился человеком незаурядным — такой способен утвердить на экране определенную идею, может отстоять свою правоту в трудных обстоятельствах, умеет добиться успеха. В этом плане картина чрезвычайно своевременна. И, думается, критике стоило бы поддержать утверждение на нашем экране подобных характеров — действенных и одержимых.

А. ГАБДРАХМАНОВА, слушательница Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ:

— До поступления в Высшую комсомольскую школу я работала в сельском райкоме комсомола, и проблемы, с которыми встречается герой фильма, мне знакомы. Может быть, поэтому я с особым интересом и волнением смотрела фильм, главная удача которого — необыкновенно привлекательный образ молодого председателя.

Здесь много говорили о проблеме выдвижения молодых кадров на руководящие посты. Это очень типичное явление в наши дни. Взять хотя бы наш район. Если в колхозе председатель пожилой, опытный человек, то секретарь партийной организации—чаще всего молодой. Если председатель помоложе, то рядом — секретарь парторганизации, члены правления — люди с большим жизненным опытом.

Случаев самовыдвижения, как в фильме, не припомню, но не сомневаюсь, что такое может быть — это в природе нашего общества, в характере нашей молодежи.

Мне хочется дополнить тех, кто уже говорил о некоторой облегченности проблематики картины. Нельзя требовать показа сразу всех проблем, но ведь не менее важно, чтобы не было натяжек. Вот, скажем, в фильме молодежь направляется на работу на соседний химкомбинат — колхоз рассчитывает, что, получив необходимые знания, они вернутся

на село. В этом я сомневаюсь. На комбинате ребята получат специальность, но вряд ли она будет необходима для сельского хозяйства с его очень специфическими профессиями. Они пойдут скорее всего в город, на завод, а не в колхоз.

Семен Бобров привозит к себе в колхоз нужного специалиста — девушку-архитектора, женится на ней. Прекрасный выход из положения... Ну, а как быть другим колхозам? И как быть тому же Семену Боброву с людьми других, не менее нужных селу специальностей? Как их привлечь в колхоз? Ведь женятся не по служебной необходимости.

Я учитываю, что фильм комедийного жанра, что возможны и такие, в общем, забавные решения, но хочу сказать, что очень серьезные и больные проблемы современного колхозного села авторы порой склонны показывать облегченными. И это, конечно, снижает зрительское доверие к картине.

В. ЛУКОВ:

— Я думаю, что «самовыдвижение», о котором здесь говорилось, должно расцениваться не как наглая самоуверенность, самовозвеличивание, так сказать. Инициатива, которую проявляет герой картины,— это, по сути дела, высшая форма ответственности за свои дела, слова и действия. Чем, собственно, отличается человек, согласившийся стать руководителем, от того, кто с а м видит в себе возможности и способности к такого рода работе? Кустарному взгляду на руководство повсеместно приходит на смену взгляд научный, и такие понятия, как талант руководителя, способность к организаторской работе, перестают быть предметом только специальных социально-психологических исследований, все шире используются для характеристики управленческого процесса. Так что способность современного молодого человека ощутить готовность принять на себя самую серьезную ответственность, взяться за дело действительно масштабное — это тоже в духе времени, это в природе коммунистической морали, это, по-моему, очень существенное ее выражение.

В. ЧЕРНЫХ, драматург:

— Можно перечислить десятки произведений — «Цемент», «Гидроцентраль», «Доменная печь», «Время, вперед!», «Второе дыхание» и т. д., в которых герой приходит, начинает новое дело и борется с отжившим. Это прекрасная традиция русской и советской литературы, так что родословная нашего героя, как видите, достаточно велика и почетна. Отвечая Г. Радову, я могу также сослаться еще на книгу В. Туркина «Драматургия кино», в которой приведены тридцать шесть драматических ситуаций, повторяющихся от Гомера до наших дней. Это как правила игры в шахматы — правила одинаковы для всех, но результат у всех разный.

Главные возражения Г. Радова состояли в том, что в жизни все не так просто, как в фильме. В жизни недостаточно захотеть. Кстати, и захотеть тоже надо. Что же касается уточнений, какой именно комплекс задумал строить председатель, во что он обойдется и т. д., то если бы мы взялись рассказать обо всем этом, у нас, наверное, получился бы инструктивный фильм для руководителей колхозов или в лучшем случае фильм научно-популярный. Сознаюсь, дать ответ на подобные очень конкретные вопросы, поставленные здесь, я не могу. Эти проблемы с большим или меньшим успехом могут решить только сами создатели материальных благ, экономисты, хозяйственники... Это дело их жизни, в нем они сильнее любого художника. Мы, в лучшем случае, можем помочь в решении этих задач. И не стоит обольщаться. Ни один самый талантливый роман, ни один дельный очерк не решил еще тех проблем, которые любой председатель колхоза решает каждый день и каждый раз по-новому, исходя из реальной обстановки.

В свое время, когда писался сценарий «Человек на своем месте», я очень внимательно прочитал «Председательский корпус» Г. Радова. Это впечатляющие очерки. Каждый очерк — почти готовый сценарий. Я могу предположить, какой интересный фильм мог бы получиться по такому сценарию. Но это

был бы совсем другой фильм. Не знаю, лучше или хуже, но другой. Г. Радов пишет о председателях-гениях, председателях — стратегах своего времени, о их сложно прожитой жизни. Можно снять такой фильм, и он будет правдивым отражением трудностей, которых еще хватает в нашем сельском хозяйстве. Но было бы странно, если бы весь наш кинематограф, рассказывая о деревне, сосредоточил свое внимание только на трудностях и обходил бы существующие достижения, не показывал бы реальные перспективы развития села.

Жизнь каждодневно рождает новое. И мы в фильме рассказываем о сегодняшнем дне.

А если говорить о сегодняшнем дне, то существуют статистические данные: в сельском хозяйстве сейчас занято более 400 тысяч специалистов с высшим образованием. Именно от этих людей во многом зависит сегодня и еще больше будет зависеть завтра, выполним ли мы те грандиозные задачи, которые поставлены перед сельским хозяйством. Именно из этих людей формируется сегодняшний председательский корпус. Какие это люди? Что от них можно ждать завтра? Какие у них достоинства и недостатки? Мне бы очень хотелось услышать об этом мнение Г. Радова, прекрасно знающего предмет, но я услышал вопросы по экономике, на которые ни я, ни он ответить все равно не сможем. Мы снимали фильм о человеке, и совсем не случайно это слово — человек — вынесено в название фильма. Мы снимали фильм об активном, о нашем советском деловом человеке, человеке нетерпеливом, который сам просит рекомендовать себя в председатели.

Недавно Б. Агапов рассказал в журнале «Вопросы литературы» об одном эпизоде из жизни В. И. Ленина, этого эпизода я раньше не знал. К В. И. Ленину в Разлив приехал человек и привез газеты. Он спросил:

«— Владимир Ильич, а если, действительно, большевики возьмут власть в свои руки, ведь председателем правительства будете вы.

Какой была реакция Ленина?

Он захохотал и сказал:

— Кажется, другой подходящей кандидатуры нет.

Ленин расхохотался, конечно же, не от удовольствия получить такой высокий пост — подобных соображений он был абсолютно чужд,— он, вероятно, прикинул разные кандидатуры, которые надо будет обсуждать, и, увидев еще раз, что кандидатура Ульянова наиболее подходящая, рассмеялся такой прямоте своего собеседника, его волнению».

Это прекрасно, когда человек чужд ложной скромности, когда, если он может сделать, он берется и делает, не ожидая, пока это сделают другие. Именно эти принципы мы отстаиваем в фильме.

Так получилось, что, прочитав киносценарий, меня попросили переписать историю Боброва для сцены. Такую постановку осуществили в Воронежском драматическом театре. И вот недавно главный режиссер этого театра Г. Дроздов рассказал мне случай. В райком партии пришел молодой агроном с конкретными предложениями переустройства своего колхозного хозяйства и попросил, чтобы райком порекомендовал его на должность председателя. Его, разумеется, спросили, почему он считает, что годен к этому посту, и вообще, почему вдруг ему пришли такие мысли? И агроном ответил, что он видел пьесу, в которой ситуация очень напоминает ситуацию в их хозяйстве. И он брался эту ситуацию разрешить. Молодой человек брал на себя громадную ответственность вполне сознательно, понимая, что за любой просчет с него потребуют вдвойне,— сам ведь напросился! У него не будет даже последнего спасительного аргумента — «мне, мол, этого не очень и хотелось». Наверняка спектакль не мог порекомендовать ему, что сеять и что строить, в этом он разберется и сам. Но я радуюсь, что образ Боброва подтолкнул его к активным действиям.

Говорили, что таких руководителей, как мы показали в фильме, еще мало в жизни. Я думаю, такой упрек идет от инерции мышления, а иногда от представлений о деревне своего детства.

Если бы несколько лет назад кто-нибудь написал сценарий о председателе типа Ф. Сенько из известных сегодня всей стране белорус-

ских Вертелишек, ныне заместителе председателя Гродненского облисполкома, Герое Социалистического Труда, который будучи председателем колхоза получил Государственную премию в области архитектуры,— это назвали бы лакировкой, мечтой. Я не утверждаю, что Ф. Сенько явился прототипом моего Боброва, но какие-то черты характера для своего героя я у него, признаюсь, позаимствовал.

В свое время мне пришлось поработать в сельской районной газете; в последние годы, когда писался сценарий, я много ездил по совхозам и колхозам. Перемены разительные. В председательском корпусе тоже идет своеобразная «смена караулов». Заступает другая смена, которая готовилась к управлению хозяйствами в институтах; изучив опыт своих предшественников, они уже идут дальше, и за ними будущее.

Недавно по телевидению шел фильм об учебе директоров в Рижском межотраслевом институте переподготовки кадров. В начале учебы им задавались простейшие вопросы по управлению производством, и выяснилось, что многие из этих вопросов директора решают просто неправильно. Я видел смущенные и даже ошеломленные лица руководителей. А ведь каждый неверно решенный вопрос — это конфликт, в котором иногда участвуют десятки людей. Не все просто и легко. Надо еще многое искать.

Казалось бы, я противоречу сам себе. Нас ведь и упрекают в том, что в фильме герой добивается всего легко. По-моему, это не так. Он добивается на самом деле не столь уж многого, находит выход со строительством дороги, все остальные проблемы ему еще предстоит решить, и это, по-видимому, будет нелегко.

Но вместе с тем мне лично не хотелось видеть своего героя постоянно озабоченным и измученным трудно решаемыми проблемами. Не только из этого ведь состоит жизнь человека. Да, герой в фильме удачлив. Ну и что? Разве плохо, когда человек удачлив? Всегда были и будут удачливые люди, и всегда будут фильмы о «удачниках», веселых и энергичных. Мы хотели снять именно такой фильм.

Здесь говорилось, что в фильме поднято слишком много проблем: строительство комплексов, миграция населения, закрепление молодежи на селе, принципы управления хозяйством, проблема выдвижения кадров и т. п. А на мой взгляд, здесь только одна проблема, довольно сложная, и в ней все взаимосвязано, ее не объяснишь полностью и десятком фильмов. Социологи давно пришли к выводу, что одной из главных причин миграции молодежи из деревни является неудовлетворенность работой и организацией производства.

И наш герой, замышляя комплексы, задумывается не только о решении проблемы производства мяса, он думает о привязанности человека к земле и о том, как эту привязанность сберечь, как в наш быстро меняющийся век наладить на селе новые производственные и человеческие отношения.

В фильме много недостатков, больше, на мой взгляд, чем здесь называли. Впрочем, вероятно, выступавшие просто щадили наше авторское самолюбие. Но эти недостатки совсем не те, о которых говорил Г. Г. Радов, хотя я и предполагаю, что его точку зрения разделит определенная категория зрителей, и с этим необходимо считаться.

В заключение хочу напомнить, что в сельской местности проживает сегодня 103 миллиона людей. За последние годы очень мало делалось фильмов о деревне, о ее проблемах, вообще о ее жизни, которая меняется быстрее, чем мы это иногда себе представляем. Фильмов о новой деревне должно быть значительно больше, фильмов разных — комедий, мелодрам, трагедий,— и тогда к каждому отдельному произведению, по-видимому, уже не будет предъявляться требование отразить в с е стороны деревенской жизни. А так это получилось, по-моему, с «Человеком на своем месте», поскольку ведь других фильмов о людях новой деревни сегодня почти нет... Мы сняли такой фильм, другие снимут фильмы более значительные, более интересные. Мы свое дело сделали, отдаем фильм на суд зрителей и начинаем работать над новым.

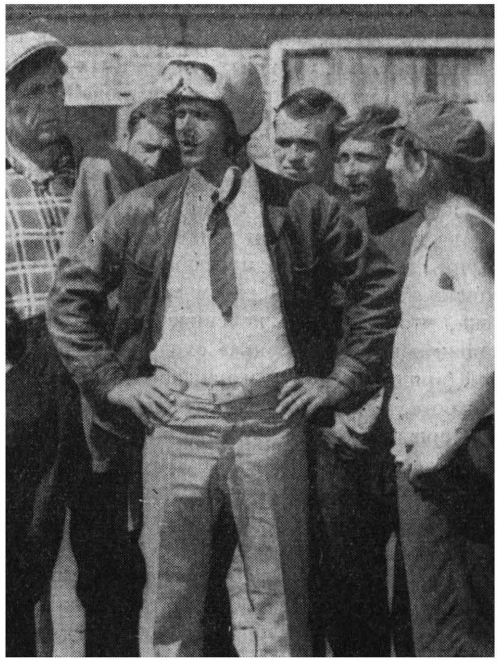
Н. ИГНАТЬЕВА, критик, член редколлегии журнала «Искусство кино»:

— Разговор, который у нас сегодня состоялся, по-моему, был интересным и плодотворным. И прежде всего потому, что он не ограничился рамками собственно фильма, не сосредоточился только на констатации удачного и неудачного в картине, не сводился к элементарной оценке «получилось» — «не получилось». Беседа вышла за пределы экранного произведения, в большинстве выступлений речь, по сути, шла о современном герое, вернее, о том новом типе человека, который формируется, утверждается в жизни и пробивает себе дорогу в искусстве. Речь шла о тех качествах л и ч н о с т и, советского человека, которые на нынешнем этапе развития общества являются очень важными факторами нашего общего успешного продвижения вперед.

Чем привлекателен, чем импонирует нам герой фильма «Человек на своем месте» Семен Бобров? Своей активностью, деятельностью, деловитостью, личной инициативой. Это человек, не умеющий жить «по воле волн», решительно отвергающий позицию невмешательства, не только ставящий перед собой определенные задачи, но и энергично ищущий пути их решения. Вот эта внутренняя энергия, направленная на достижение серьезных целей, этот постоянно ощутимый горячий жизненный пульс, действенность, изобретательность и ставят Боброва в ряд тех героев, в которых испытывает острую нужду наш сегодняшний кинематограф.

И вправду, фильмы, посвященные современности, перенаселены людьми вялыми, аморфными, людьми, чаще изрекающими общеизвестные истины, чем проявляющими себя в деле, в действии. А если и берется автор показать нам героя, преодолевающего конфликтные обстоятельства, то сама точка приложения сил обычно оказывается удивительно мелкой и незначительной, случайные недоразумения подменяют столкновения истинные, вне поля зрения остаются подлинные жизненные проблемы.

Фильм «Человек на своем месте», как уже



«Человек на своем месте». В центре: Бобров — В. Меньшов

говорилось, поднимает вопросы современные, вопросы, возникающие в реальной практике сегодняшнего дня и во многом определяющие день завтрашний. Каков он — тип современного руководителя, какие черты становятся нынче неотъемлемой его принадлежностью, являются гарантией его человеческой и хозяйственной надежности? Что такое демократический стиль руководства? Какова роль личности, ее субъективных качеств в решении общенародных задач?

Уже сама постановка этих вопросов в сценарии, написанном драматургом Валентином Черных, мне кажется, есть известное продвижение вперед в разработке современной проблематики, в частности, на материале жизни современной колхозной деревни. Проблемы, которых коснулся сценарист, не взяты с потолка, они — и это подтвердили выступления сегодняшних ораторов, подкреплявших свои

рассуждения ссылками на реальную действительность, жизненными параллелями,— в той или иной форме, в разных конкретных обстоятельствах оказываются на пути людей, занятых преобразованием жизни в новых производственно-экономических условиях. И то, что экран об этом заговорил, факт, безусловно, положительный.

Мне довелось совсем недавно прочесть сценарий, где ситуация и проблематика весьма близки «Человеку на своем месте». И я убеждена, что это вовсе не свидетельство нового надвигающегося «косяка» сходных произведений (вряд ли автор этого сценария, приступая к работе, мог знать о существовании сценария В. Черных). Самой жизнью выдвигаются на обсуждение вопросы, связанные с особенностями склада современного человека-деятеля, с его устремлениями, потенциальными возможностями. Время вносит коррективы в устоявшиеся понятия, что-то меняет в годами, десятилетиями складывавшихся представлениях. И если раньше поступок Боброва, предложившего себя в председатели, был бы расценен как самоуверенная выходка карьериста, выскочки, то сегодня он вызывает иное отношение, воспринимается как выражение каких-то определенных психологических, нравственных сдвигов и перемен в человеческом сознании.

Вот и в прочитанном мною сценарии автор устами одного из героев размышляет о том, плохо это или хорошо — сделать карьеру. Разве дурно, говорит он, что я хочу, чтобы мой завод был лучшим в стране, а я — лучшим директором? Когда человек стремится продвинуться вперед не ради личной корысти, не для того, чтобы пробить себе «место под солнцем», а потому что понимает: здесь он принесет реальную, серьезную пользу общему делу, здесь по-настоящему проявит свои возможности,— разве не стоит поддержать его? Таких нескромных «карьеристов», утверждает герой сценария, я предпочитаю равнодушным скромникам.

Фильм «Человек на своем месте», решая проблему героя, также выступает против равнодушия, облаченного в одежды скромности, против инертности, против той застойной атмосферы, которая возникает тогда, когда, притерпевшись к обстоятельствам, к окружающей обстановке, и не пытаются изменить явные несообразности.

Для меня картина «Человек на своем месте», выдвинувшая свой вариант современного героя, не замыкается в круге проблем сельскохозяйственных, я не рассматриваю ее как произведение только «на деревенскую тему», содержание ленты объемнее, шире. И, как справедливо подчеркивали здесь выступавшие товарищи, она интересена прежде всего самой постановкой вопроса, не случайно участники обсуждения больше говорили о тенденциях, заложенных в картине, нежели о предложенных фильмом художественных решениях.

Критически по отношению к фильму прозвучало в нашем разговоре выступление писателя Георгия Радова. Мы с огромным уважением и доверием относимся к его трудам, к его интереснейшим, острым очеркам и статьям, поднимающим актуальные проблемы сельской жизни. И можно понять, откуда проистекает его неприятие этой картины: человеку, досконально знающему всю сложность и многотрудность процессов, происходящих в деревне, недостало на экране ощущения этой сложности. Сделанный авторами акцент на значении личной инициативы, персонифицированной в образе, который благодаря стилистике фильма и характеру исполнения В. Меньшова выглядит несколько эксцентричным и сам по себе является типом человека удачливого, послужил, очевидно, исходной точкой для того ощущения облегченности, какое возникло у писателя. Отсюда и вывод, сделанный Г. Радовым, что фильм «Человек на своем месте» убеждает зрителя, будто все может сейчас развиваться на селе чрезвычайно легко.

Такое впечатление могло сложиться, как уже заметила К. Парамонова, оттого, что исполнитель роли председателя колхоза В. Меньшов заставляет поверить в большие возможности своего героя, оттого, что Семен Бобров действительно все делает с завидной внешней легкостью, с азартом и энерги-

ей. Однако запланированное Бобровым еще не свершилось, и картина, мне кажется, открывая какие-то «идеальные» перспективы, все-таки не дает и даже не обещает столь же идеального, без особого труда, воплощения задуманного.

Впрочем, как раз здесь к фильму есть, пожалуй, немаловажные претензии. Все, что касается председателя Боброва, его личной деятельности, убеждает. Однако продвижение дела зависит не только от воли и личных качеств председателя, а и от воли, отношения, поведения колхозников. От характера взаимодействия руководителя и трудящихся масс. В фильме это взаимодействие показано недостаточно, почти не показано. И не в том суть, что кинокадры не зафиксировали сцену колхозного перевыборного собрания. Думаю, что такая сцена как раз не нужна, она, скорее всего, предложила бы формальное, дежурное решение темы.

Но одобрение колхозного коллектива, поддержку программы, выдвинутой председателем, которые явились, надо думать, условием удачливой деятельности нового руководителя, все же надо было, пусть за кадром, как-то показать. Надо было раскрыть, как и чем сумел Бобров увлечь за собой людей, показать его живую связь с народом.

В картине председатель беседует с людьми в основном... по радио. Вообще-то это неплохая деталь, живая комедийная краска, но она тем сильнее дает почувствовать авторское невнимание к изображению человеческой среды.

Режиссеру А. Сахарову удалось найти отличного исполнителя главной роли, но в фильме совершенно отсутствует то, что мы называем «вторым планом», фон действия безлик, художественной точности и выразительности в обрисовке конкретной среды явно недостает. Рядом с колоритным героем остальные как-то блекнут.

Да и краски в фильме, по-моему, порой слишком яркие, особенно в костюмах приезжих архитекторов, точнее, архитекторши по имени Клара, в которую влюбляется и на которой женится Бобров. Вся любовная линия картины искусственна, фальшива, имеет явно «литературное» происхождение, причем взята далеко не из лучших образцов, рассказывающих о «загадочном» влечении гордой красавицы к простому, но сильному герою. В изображении «личных чувств» фильм потерпел несомненное фиаско.

В нашем обсуждении принимали участие писатели, журналисты, критики, комсомольские работники, практики сельского хозяйства. И то, что в большинстве своем они отметили современность и своевременность фильма «Человек на своем месте», еще раз говорит, насколько выигрывает кинематограф, когда обращается к актуальным жизненным темам, когда предметом разговора с экрана становятся проблемы, рожденные реальной действительностью.

Картину «Человек на своем месте» не следует расценивать как произведение, исчерпавшее все возможности темы, сумевшее очень уж многого достичь в ее художественной разработке. На просчеты и недостатки фильма верно указывали выступавшие ораторы. И можно предположить, другие критики укажут другие просчеты и слабости. И все же принципиальное значение такой картины несомненно. Поэтому редакция и посчитала целесообразным устроить сегодняшнюю встречу, которая дала бы материал для «коллективной рецензии», суммирующей оценки, размышления и профессиональных кинематографистов и зрителей, кровно причастных к проблематике произведения, к реальной практике колхозного дела.

Мне кажется, что рецензия, «написанная» участниками этого обсуждения, не только оценивает конкретное явление нашего киноискусства, а и вслед за фильмом «Человек на своем месте» может послужить толчком к дальнейшим кинематографическим поискам в области современных проблем и характеров, к новым разведкам в неисчерпаемом материале жизни.

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Рыбачка»

«Здесь Отчизна моя»

«Океан, судьба моя»

«Адрес вашего дома»

«Зимородок»

«Солярис»

Путь к себе

В. Синельников

«Рыбачка». Автор сценария А. Колесников. Режиссер и оператор Ф. Фартусов. Дальневосточная студия кинохроники, 1966.
«Здесь Отчизна моя». Авторы сценария П. Демидов, Е. Легат, Ф. Фартусов. Режиссер Е. Легат. Оператор Ф. Фартусов. Дальневосточная студия кинохроники, 1969.
«Океан, судьба моя». Авторы сценария Ю. Леонов, Ф. Фартусов. Режиссер и оператор Ф. Фартусов. Дальневосточная студия кинохроники, 1971.

Фильм «Океан, судьба моя» начинается с пронзительно-щемящей сцены прощания. Уходит в море на долгие месяцы теплоход «Орехов». Остаются на берегу матери, жены, любимые. Сколько мы видели таких сцен на экране. Чуть ли не общим местом стали они в фильмах о море. И Фартусов не ушел от привычного. Даже начал с этого свою картину. Но снял так, будто увидел впервые девушку и парня, застывших на пирсе в долгом поцелуе. Камера покажет нам и другие группы прощающихся, но потом она еще и еще раз на протяжении этой сцены вернется к тем двоим. А они так и будут стоять, не в силах разжать руки.

А потом, когда медленно-медленно корма «Орехова» отделится от причала, во всю ширину экрана распахнется океан. И снова Фартусов взглянет на него как человек, впервые увидевший огромную зеленую волну, и словно бы задохнется от величия и мощи природы. И снова, как в сцене прощания, он будет показывать нам корабль, знакомить с людьми, но опять и опять возвращаться к этой мощной волне, как бы не в силах отвести от нее глаз.

В несомненной свежести восприятия, в эмоциональном, близком к поэзии характере кинематографического «письма» Фартусова, мне представляется, и кроется разгадка одной из основных причин его успеха. Лирический герой фартусовских картин чувствует и видит как художник, за плечами которого биография романтическая, почти из гриновских романов. И вправду: он исконный москвич, родившийся и выросший на старой московской улице близ бывшего театра Корша, из сугубо городской семьи — художника и пианистки. И вот он уезжает на край света — увидеть океан. И остается, прикованный к нему своей любовью и своим восторгом. Не частая в наши дни режиссерская биография? Наверное. Но в данном случае именно она позволяет понять главную особенность дарования кинематографиста. И именно она определила направление его творческого пути, характер сделанных им художественных открытий, границы его возможностей, а порой и причины неудач.

Строго говоря, заводить речь о трех лен-

«Океан, судьба моя»

тах Ф. Фартусова «Рыбачка», «Здесь Отчизна моя» и «Океан, судьба моя», сделанных несколько лет назад, под рубрикой «Новые фильмы» не совсем правомерно. Но несовершенство проката документальных фильмов — даже значительных — часто мешает своевременному знакомству с ними широкого зрителя. Хочется верить, что хоть сейчас, когда режиссер Дальневосточной студии кинохроники Федор Фартусов удостоен Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, фильмы его увидят если не все, то многие любители документального экрана. И тогда, можно надеяться, разговор о них возникнет по второму кругу.

Каждый предмет можно увидеть по-разному. Для одних Дальний Восток — те же автобусы и киоски «Союзпечати», что и в любом другом месте. Таким людям особенно важно увидеть картины Фартусова. Но особенно дороги они тем, кто вместе с документалистом восхищается удивительными просторами края, безбрежностью океана. Ведь и героев для своих фильмов Фартусов выбирает как раз среди людей этого типа.

Трудно представить себе картину Фартусова, герой которой оказался бы рассудочен или педантичен. Такой герой просто «не совместился» бы с тканью картины. И еще: герои режиссера-дальневосточника так или иначе, но накрепко связаны с этой землей, именно с этой. Характером, масштабом.

Поэтому проблема выбора героя для Фартусова — первая проблема. Вспомним для примера его «Рыбачку». Здесь, правда, случай особенный: произошло не только слияние душевных тональностей режиссера и героини, совпали их характеры, даже судьбы. Почти в сорок лет знатная колхозница из Средней Азии Хан вдруг осознала, что ее неудержимо тянет к морю. Мог ли Фартусов пропустить такого человека? И появляется фильм «Рыбачка». Герой Соцпалистического Труда, бригадир одной из лучших в Приморье рыболовецких бригад, Хан предстает в фильме человеком страстным. Ее энергия, экспансивность словно грозят выплеснуться с экрана. Она чуть не выскакивает из баркаса во время интервью, доказывая что-то кинематографистам. Лицо Хан все время не покидает озорная улыбка. О каких там шестидесяти, о какой там пенсии может идти речь, когда перед нами такая женщина...

Фартусов снимает ее в море вместе с бригадой. В глазах рыбаков, слушающих указания своего бригадира, лукавые искры. В них отраженным светом высвечивается мужская снисходительность к ее экспансивности. Но сквозь эту снисходительность проступают уважение и любовь к Хан.

— Мамой меня зовут,— горделиво замечает она.

Глядя на неуемную Хан в баркасе, пляшущем на волнах, я по какой-то странной ассоциации вспомнил спокойно-невозмутимого Чичестера и его «Джипси-Мот». И подумал, что известности седоголового англичанина в неменьшей степени достойна шестидесятилетняя женщина, ежедневно устремляющаяся в море не только ради серебристых чешуйчатых молний в рыбацкой сети.

Такие люди, как Хан, украшают фильмы Фартусова, а вернее, являются их содержанием, основой, смыслом. Портреты героев выписаны сочными красками, соответствующими характерам образов. Разумеется, под ногами у них не обязательно должна качаться палуба — внутренняя значимость, духовная красота, нравственное богатство не «приписаны» к какой-либо определенной профессии. Глаз и сердце художника разглядят их в самом, на первый взгляд, неприметном человеке.

В этом отношении особенно впечатляет в фильме «Здесь Отчизна моя» новелла, посвященная старику пасечнику. Мы знакомимся с ним сначала издали. Время словно бы останавливает свой бег, когда встречает на своем пути такую фигуру. Задумчиво сидит Петр Григорьевич Ахмылин. Потом мы увидим его лицо, морщины, которые, как кольца на стволе дерева, напоминают о годах, прожитых пчеловодом на этой земле. И каждое слово, сказанное им в фильме, как-то по-особому весомо. У этого пасечника, открытого Фартусовым для экрана, склад ума философа. Словно опыт многих поколений заключен в его немногословных фразах, прозвучавших в фильме. Поразительно снято это интервью. В нем не только не заметишь присутствия камеры, она просто не подразумевается. Ахмылин задумывается над вопросами, которые и сам задает себе, наверное, не впервые. Чувствуется, что не сегодня он начал искать на них ответы.

— Почему я люблю родину? — улыбка тронула его губы.— Разве можно вот так, сразу ответить на этот вопрос?

Действительно, разве можно ответить? И все-таки старый пасечник пробует разобраться в обуревающих его мыслях и чувствах.

— Любовь — это когда родину защищать надо. Или строить на своей земле.

Нет, видимо, этим ответом он не удовлетворен. Ищет другой, более точный, более емкий. И опять начинает с вопроса:

— Почему я люблю родину, тайгу, Амур?

Уйдут хроникеры, унесут камеру, не дождавшись ответа. А Ахмылин останется на этой пасеке. Прожитые годы долгими вечерами будут проходить у него перед глазами, и прекрасная земля, та, что вокруг него, земля, на которой он живет, трудится, по-прежнему будет радовать его душу. Мы увидим его в конце новеллы, увидим опять издалека, и только в этот момент поймем, кого напоминает старый пасечник Ахмылин, погруженный в свои мысли. Знаменитая роденовская скульптура — вот что угадывается в последнем кадре.

На оставшийся без ответа вопрос героя фильма по мере своих сил отвечает все творчество Фартусова. Во всех его картинах любовь к ставшему для него родным Дальнему Востоку, поэтический рассказ о крае и его людях рождают мощно и чисто звучащую патриотическую мелодию. И всегда она раскрывается документалистом через характеры героев. Очень важно отметить, что патриотизм в обрисовке образов неразрывно связан у Фартусова с точными социальными характеристиками. Он подчеркивает те черты своих героев, которые позволяют воспринимать их именно и прежде всего как советских людей. О ком бы ни делал документалист фильм — о рыбачке Хан, капитане ледокола «Москва» Ляшко («Океан, судьба моя»), пасечнике Ахмылине, начальнике морского порта в Находке Островском («Здесь Отчизна моя»),— в каждом из них Фартусова прежде всего увлекает гуманистическое начало, желание делом своим служить людям, быть им полезным.

И — что тоже присуще почерку Фартусова — его герои неотделимы от времени и места действия. Покажите Ахмылина вне его пасеки, Хан — вне ее рыбацкой повседневности, и их образы лишатся многих красок, значительно потускнеют. Природа Дальнего Востока

выступает в фильмах Фартусова одним из главных героев, она мыслится, понимается им шире, чем просто ландшафт, она для него — символ родной земли, которую нельзя не любить.

И здесь верным творческим союзником режиссера Фартусова является прекрасный оператор Фартусов. В «Отчизне» есть кадр колхозной нивы, вспаханной до горизонта. Не знаю, каким объективом исхитрился он снять этот кадр. Но земля и небо в нем запечатлены, как на глобусе. Мы видим тянущиеся к солнцу молодые зеленые побеги на выпуклом — от края до края — горизонте земли. Будто с высоты космического корабля снята эта величественная панорама. В «Океане» Фартусов повторил этот прием, и мы увидели изгибающуюся линию горизонта, разделяющую белизну льдов и красный от заката небосвод. Выразительная сила этих кадров поднимает их до обобщенного, едва ли не символического звучания. Художник хочет показать нам, как прекрасна наша земля, как беспредельны ее просторы.

Камера Фартусова бывает особенно поэтична, когда в ее объективе природа Дальнего Востока. Художественный вкус, ясность, прозрачность кадра рождают на экране пейзажи часто действительно незабываемые. Панорама снятых в тумане кораблей («Океан, судьба моя») принадлежит, по-моему, к прекрасным образцам цветовых решений в сегодняшнем документальном кинематографе. То же самое можно сказать о запечатленной оператором голубой полосе льда и розового океана, мгновенно сменяющихся в монтажном стыке картиной белого океана и розового от холодного северного солнца небосвода. Цвет в этом фрагменте становится главным выразительным средством. Технические возможности оптики и пленки приумножаются трепетным, влюбленным отношением Фартусова к пейзажу родной земли, которую он не просто снимает, а как бы заботливо и нежно демонстрирует во всем ее очаровании. В этих кадрах Фартусов действительно отличный оператор.

Его операторское мастерство имеет свою, любопытную «гносеологию». В 1943 году в военной Москве на Центральной студии документальных фильмов появился новый начальник отдела снабжения. Лет ему было шестнадцать, звали его Федя Фартусов. Но с первого же дня работы, пренебрегая своими прямыми снабженческими функциями, «начальник отдела» просиживал у кинокамеры часами. А вернувшись с фронта, стал помощником оператора. Здесь, на ЦСДФ, работал он ассистентом у Кармена, Микоши, Копалина, Левитана. Тогда-то он и придумал свой знаменитый трансфокатор, с которым его приглашали даже на другие студии для съемок игровых картин. Даже кличку он за изобретение получил —Трансфокартусов.

Я не просто ради шутки вспомнил давний фартусовский «патент». Для него камера с первого дня работы в кино стала другом, послушным не только движению его мысли, но и мельчайшим движениям чувств. В этом — сила Фартусова. И в этом... впрочем, подождем с выводами.

Фильм «Океан» сложен из четырех новелл — о моряках торгового и ледокольного флотов, морских пограничниках и рыбаках. Одним героям уделено больше места, другим меньше. На одних возложены значительные смысловые функции, другие составляют как бы «второй план» действия. В масштабе повествования «Океана» рассказ о капитане ледокола «Москва» Ляшко выглядит одним из главных и по метражу и по связанному с ним авторскому замыслу. Бывалый моряк, наследовавший капитанский мостик от таких замечательных советских капитанов, как старый полярник Воронин, как руководитель первого ледокола комсомольского призыва Белоусов или участник экспедиции по спасению Нобиле Пономарев, в фильме Ляшко как бы призван олицетворять старшее поколение хранителей славных традиций советских моряков, законов прочной морской дружбы и трепетного, преданного отношения к морю, к своему кораблю, к своей профессии. Жизненный путь Л. Ф. Ляшко, черты его характера, многолетний опыт капитана — все это представляет интереснейший материал для кинодокументалиста, для глубокого и инте-

«Рыбачка»

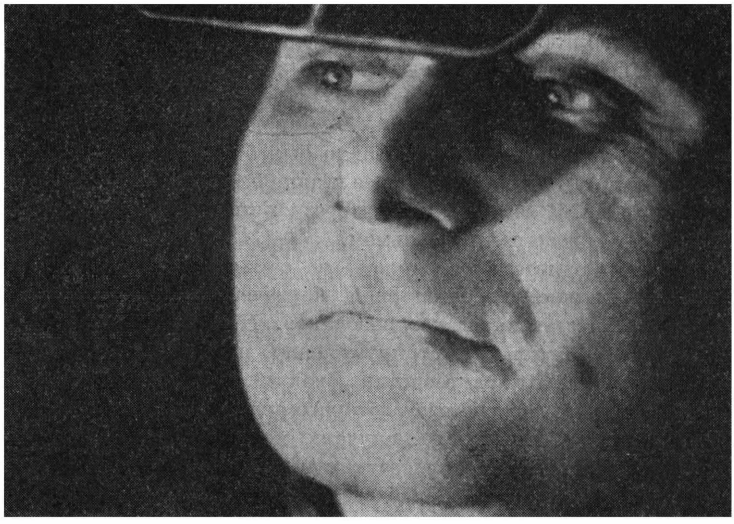
ресного рассказа о тружениках моря. Но странное дело: на фоне поэтического повествования о море, сделанного мастерски и любовно, на фоне ярких и запоминающихся других героев «Океана» рассказ о содержательной и по-настоящему увлекательной жизни и труде капитана Ляшко воспринимается в этом цветном фильме словно бы изложенным на черно-белой, а вернее, на серой пленке, выглядит монотонным, малоинтересным. В то же время режиссер мимолетно знакомит нас с молодым матросом, дав ему сказать буквально несколько слов и только показав его каюту. И этот, в общем-то неглавный образ, на который и ставки, очевидно, никто из авторов фильма делать не собирался, тем не менее запоминается, став одним из эмоциональных «пиков» картины. Что это: случайность? Думается, далеко не случайность.

Фартусов очень наблюдателен в жанровых, репортажных съемках. Есть у него вкус к детали, которая сразу же рождает образ, создает атмосферу события. Присмотритесь, как он знакомит нас с каютой матроса. Пышный пальмовый лист, оказавшийся здесь, очевидно, после прогулки по заморскому городу во время стоянки корабля, склонился на стене каюты над любительской фотографией. А на ней — милое девичье лицо, такое именно по-русски милое. И так странно оно соседствует с диковинной зеленью, что сразу же вспоминаются тысячи километров, отделяющих судно от родного дома, и та сцена прощания на пирсе, с которой начался фильм. А вспомните наивное, простодушное воспоминание матроса о первом рейсе: «Когда мы шли на Кубу, все так и трепетало во мне. Даже трудно объяснить, какое ощущение получается, так интересно. Народ другой, разговаривают не по-нашему. А когда Панаму проходили, так я прямо не уходил никуда, стоял на спардеке и смотрел, смотрел...»

Казалось бы, что интересного в этих словах? А ведь западают они в душу, остаются с нами и после того, как многое другое в фильме оказывается позабытым.

И хотя мы больше не увидимся с этим пареньком, нам надолго запомнится и это «говорят не по-нашему», и фото, и пальмовая ветвь. Те драгоценные детали, без которых в искусстве любая мысль выглядит декларацией; то, что рождает живую плоть художественного образа.

А рядом с этим синхронным интервью звучат раздумья капитана ледокола «Москва». Прислушайтесь к его словам: «Я думаю, что



«Здесь Отчизна моя»

каждый из нас считал: мы будем первооткрывателями. С возрастом это, к сожалению, прошло». Или: «А вы знаете: у молодежи, мне кажется, есть страстное желание полюбить свою будущую профессию. И если у человека это зародилось, и он понял, что его выбор — то, к чему он будет стремиться на протяжении всей жизни, я думаю, тогда из него получится моряк, с большой буквы человек, любящий не только море, но и судно, на котором он работает».

Хорошо, по-моему, сказано и звучит все это еще и очень по-фартусовски (потому интервью и включено в фильм). Но вот что любопытно: читаешь капитанские «синхроны» в монтажном листе — одно впечатление, слышишь их с экрана — совсем иной эффект. Казалось бы, изображение должно было сделать текст более эмоциональным, а происходит обратное — те же слова кажутся суховатыми, не словами Ляшко, хотя он сам их произносит. Что за парадокс? И тут я понял: каждый герой только тогда живет в картине, становится в ней органичным, обязательным, когда он как бы пропущен через поэтическую оптику документалиста.

Но и капитан ледокола тоже снят в общей тональности «Океана», в атмосфере романтики, столь присущей фартусовским лентам.

В чем же тогда тут загвоздка? В чем причина незадачи?

Видимо, прежде в том, что есть люди — хорошие, замечательные люди,— но такие, которые почему-то все же как-то не смотрятся в фартусовском объективе. По складу характера хотя бы. В этом случае кинодокументалист должен был бы «сменить оптику». В завершении интервью капитан вспоминает историю из своего детства, когда он и его товарищ, удрав с урока, отправились в плавание на ялике и утонули бы в разбушевавшемся море, если бы не пришла помощь.

Тут-то эта «смена оптики» и не произошла.

Слушая эту историю и глядя на экран, я представил себе, как «выводил» режиссер своего героя на этот рассказ, на эту тему. На свою тему. Но, лишенное эмоционального «градуса» интервью как бы лишило Фартусова его главных преимуществ. Я не знаком с капитаном ледокола «Москва». Может быть, он действительно романтик и с наслаждением беседовал на эти темы с режиссером не только во время, но и после съемок.

Но мне показалось, что с Ляшко, наверное, интереснее было бы поговорить, ну прозой, что ли. А не стихами. Не все

ведь поэты. Мне бы хотелось узнать у многоопытного капитана об особенностях трассы, по которой ведет он сквозь льды «Москву», о сложной проблеме снабжения Чукотки зимой и о многом другом. Мне показалось, что такой разговор с Ляшко был бы интереснее и, главное, естественнее и для него и для зрителей. И вот ведь что интересно: это ощущение рождено самим фильмом.

Новелла о капитане ледокола — не самая слабая в фильме, и бесспорной неудачей назвать ее тоже было бы несправедливо. Но она наиболее ярко иллюстрирует одну из принципиальных характеристик документального фильма, содержанием которого является сама жизнь. Во всех тех случаях, когда видение художника противоречит сути выбранного им материала, побеждает все же жизнь. Какая-либо сторонняя, «наносная» коррекция образа невозможна. И не нужна.

В этом убеждаешься сразу же, как только увидишь, скажем, еще одну новеллу — из другой картины Фартусова «Здесь Отчизна моя». Не знаю, может быть, сахалинский лесничий Евгений Лебков мог стать героем и другого фильма, посвященного, например, проблемам охраны природы или лесам Сахалина, но я запомнил и полюбил и того Лебкова, с которым меня познакомил Ф. Фартусов. Потому что здесь опять произошло совпадение духовных тональностей героя и документалиста. В картине звучат стихи лесничего — крепкие, озорные, будто рожденные самим воздухом этих мест, сахалинской тайгой, сахалинским морозом. Прочно, будто на заранее отведенном ему месте стоит в «Отчизне» новелла о Лебкове. И думаешь, насколько беднее стал бы фильм без этих стихов, даже без этой шутейной бородки клинышком сахалинского лесничего, на которой Фартусов снимает блестки оседающего инея. И эти блестки воспринимаются нами словно образы стихов Лебкова, которые он читает с экрана с лихим самозабвением своим землякам и зрителям фильма. Здесь режиссер в своей стихии: пластика, цвет — все органично. Как только герой оказался в кругу близких Фартусову образов, как только произошло попадание в пеленг его «духовного поля», сразу же фильм начинает дышать, жить, набирает силу, расправляет крылья.

И вот что характерно: богатый профессиональный опыт документалиста у Фартусова подчинен чаще не логическому, а эмоциональному началу.

Присмотримся к принципу монтажа в новелле, посвященной металлургу Войтовичу из фильма «Отчизна». Е. Легат и Фартусов, творческое содружество которых принесло ощутимые результаты, используют эффективный прием: в очень длинный план врезают короткий, настолько короткий, что глаз едва успевает его запечатлеть. Мы видим Алексея Войтовича в уютной квартире. Хозяин в мягкой рубашке рассказывает о себе, о сыне, о заводе. Неторопливо идет беседа, но вот память возвращает Войтовича к дням войны.

Мы видим его глаза, и в это мгновение на экране возникает военная хроника. На мгновение. Как промелькнувшая мысль, как образ того времени, примчавшийся издалека. И снова перед нами Войтович в своем доме. А потом тоже на мгновение он уйдет в своем рассказе в обстановку решающего момента плавки. И как у него в памяти, у нас перед глазами ярким всполохом мелькнет раскаленный металл в печи. Опять на мгновение. Отличный, умело использованный прием.

Эмоциональное начало, определяющее и выбор героя, и принцип монтажа, и характер детали, делает строй фильмов документалиста по-особому поэтичным. Потому так важен в них музыкальный ряд. Фильмы Фартусова трудно представить без музыки. Сцена прощания в «Океане», с которой мы начали разговор, стала бы значительно менее выразительной без песни В. Гевиксмана и В. Дербенева. Картину Фартусова о Курилах «Есть в океане земля» очень хорошо «досказала» музыка Рахманинова. Но особенно разителен в этом смысле фильм «Один день длинной жизни». На острове Дальнем на Камчатке больше тридцати лет живут двое ученых — муж и жена. Косят траву для коровы, ходят по воду, а за тысячи километров от Дальнего выходят их монографии, на которые ссылаются, которые используют в

научных трудах. Иногда их домик пустеет — это значит, что хозяева выступают с научными докладами в Москве или в Ленинграде, а то и за границей. А потом опять долгие вечера над книгой или микроскопом у себя дома. Утром же — знакомой тропой к колодцу. Документалист, снимая фильм о Фаине Владимировне Крогиус и Евгении Михайловиче Крохине, спросил их, чем они занимаются зимними вечерами.

— Слушаем Шопена,— ответила Крогиус.

Трудно было дать Фартусову более удачный ответ. Шопеновская «Фантазия-экспромт» сразу же осветила внутренним светом героев фильма, придала фильму нужное настроение, сообщила ему философскую глубину.

И все-таки, именно этот фильм говорит о еще не раскрывшихся возможностях Фартусова.

Мы словно остановились на пороге рассказа о долгой и прекрасной жизни двух ученых, двух любящих друг друга людей. Словно прочитали поэтическое вступление к глубокой и значительной человеческой судьбе. А как хотелось бы понять еще и причины этого добровольного уединения, чуть ли не затворничества, постигнуть суть характеров, интересных и значительных. Но фильм обрывается на элегической ноте. Многоточием.

Невольно спрашиваешь себя: почему только «один день долгой жизни» показал нам документалист? Почему только один? Только ли формальный прием заключен в этом названии? Думается, нет. Как не только эффективностью формы объясняется приверженность Фартусова к новеллистическому складу его картин. Прекрасна и полна глубокого смысла новелла о пасечнике Ахмылине. Но и она ведь, по существу, не развивает характера героя, а тоже лишь несколькими кинематографическими аккордами создает атмосферу, настроение, в которой остальное дописывается, вернее, дочувствуется. Хорошо это? Наверное. Даже, конечно, хорошо. Но хотелось бы в следующих картинах талантливого документалиста найти проникновение в более глубокие горизонты жизни своих героев. От шопеновского экспромта перейти к его сонатам и балладам! Фартусов сейчас вступил в пору творческой зрелости и может подарить нам радость нового знакомства со своими героями. И это новое знакомство может обернуться интереснейшими открытиями. Ибо остается эмоциональность и, к счастью (об этом свидетельствуют фильмы), непреходящая свежесть взгляда художника на океан, на Дальний Восток, на людей этой земли. Но пришла зрелость, пришло понимание того, что поначалу только завораживало.

И еще. Трудно и неоправданно прилагать усилия, чтобы представить поэтом человека, который стихами не мыслит (вспомним новеллу о капитане). Но так же неверно ждать от человека, мыслящего образами, строгого аналитизма, сухого логического исследования события. Поэтому пожелание встретить на дальнейшем творческом пути Фартусова какую-либо проблемную картину, обращенную к острой актуальной теме, может показаться неоправданным, даже вредным для художника. Не рискую вступать в решительный спор, становиться на крайнюю позицию. Хочу только напомнить о фильме «Трудная нефть», который вскоре после приезда на Сахалин снял Фартусов (в качестве оператора) вместе с режиссером Борисом Сарахатуновым. Картина не получилась. Но для нас интересен ее замысел. Ищут нефть геологи, бурят одну за другой скважины. Неприхотливы буровики, но геологическая партия — это люди. И на месте работы вырастают столовая, магазинчик, а то и клуб — рождается поселок. А нефти нет, и уходят геологи дальше. И остаются скрипеть на ветру двери брошенных поселков. Печальная необходимость, грустная картина. О проблеме брошенных поселков и попытались сделать фильм документалисты.

Тема от Фартусова далекая, спору нет. А вот люди — геологи, их семьи,— место, где они трудятся, живописные просторы Приморья и Сахалина — явно фартусовские. Разве не могло это сочетание дать совершенно неожиданный художественный эффект? Знакомые и любимые герои в условиях и конфликтах, на которые документалист еще пристально не глядел...

Дело не только в творческой биографии документалиста, даже не только в путях развития художественной публицистики. Ведь не так много на огромных просторах Дальнего Востока кинодокументалистов, еще меньше — талантливых. Так разве не важно, чтобы жизнь этих мест была запечатлена объективом одного из них во м н о г и х ее проявлениях, в срезах наиболее актуальных и значительных. Тем более, если это и художнику может оказаться полезным. Скажем, поможет ему в более свободном обращении с некоторыми кинематографическими приемами, которые сегодня он использует или весьма редко или не всегда удачно. Так, например, Фартусов любит синхронные интервью. Они удались ему в «Рыбачке». Хан говорит свободно, раскованно, увлеченно. Запоминаются интервью с молодым матросом теплохода «Орехов», со строителем и художником из фильма «Отчизна». Но там, где интервью основаны на спокойном, информативном материале (рассказы о долгих месяцах плавания капитана или старшего помощника «Орехова»), интерес к ним падает. Проблему покинутых поселков тем более не решишь эмоциями. Мне кажется, что именно здесь надо было попробовать снять героев в споре, отстаивающими свою точку зрения, доказывающими что-либо. Попробовать себя в работе с такими «синхронами». Дело ведь не просто в ином содержании интервью. Оно определит и более развернутые характеристики образов, более глубокую разработку конфликта, воплощенного в характере.

И здесь мне хочется вернуться к одной фразе документалиста: «Отправляясь снимать «Отчизну», мы точно знали, куда едем, кого будем снимать,— вспоминал он.— Годы, прожитые здесь, предъявляют нам требование не быть поверхностными».

Именно это «не быть поверхностным» позволяет уверенно предположить возможность зарождения нового этапа в творчестве Фартусова, в котором его режиссерская и операторская поэтика сольется с большей глубиной познания героев его фильмов, жизни Дальнего Востока.

Означает ли все сказанное, что созданные Фартусовым фильмы рождают чувство неудовлетворенности? Нет, разумеется. Знакомство с ними свидетельствует о том, что в нашей художественной публицистике обрел голос мастер самобытный, интересный, творчество которого плодотворно развивает поэтическую, очень нужную линию развития документального кинематографа, немыслимую без влюбленности в свой край, в свою землю, без глубокого чувства патриотизма.

Казалось бы (вспомним биографию Фартусова и особую его привязанность к Дальнему Востоку), снимать ему здесь и снимать. Обратите внимание даже на названия фартусовских картин —«Здесь Отчизна моя», «Океан, судьба моя». В них — творчеством доказанное право так утверждать. И даже фатальное «судьба моя» тоже в общем оправдано и в духе Фартусова. Но порой нет-нет и ловишь себя на мысли: а как было бы интересно увидеть его фильм, снятый к западу от Приморья? Предвижу голоса оппонентов: «не сбивайте художника с темы», «Дальний Восток бесконечно богат сюжетами для десятков самых разных фильмов», «неразумно ждать от режиссера картины, которая не созвучна его сердцу». Все правда, и, опережая моих предполагаемых оппонентов, готов сам привести классические примеры — творчество, скажем, Пришвина.

Но как тогда быть вот с такой фразой:

— Мечтаю снять фильм о Москве. Никогда еще не снимал Москву пасмурную. Или в те мгновения, когда день вот-вот уйдет и сумерки легкой прозрачной серо-синей вуалью ложатся на столицу. И все — дома, люди, вспыхивающие фары машин — кажется взятым из фантастических романов. Поразительно красиво может получиться. Или в живом репортаже днем запечатлеть москвичей из окна троллейбуса. Интересно может выйти. И еще очень хочется попробовать снять Ленинград. Ведь хорошего фильма о Ленинграде нет.

Знаете, кому принадлежат эти слова? Фартусову. Вот ведь, оказывается, как обстоит дело. Так что не столь уж это наше пожелание несозвучно воле и творческим за-

мыслам режиссера. Наоборот, здесь сам Фартусов,— наверное, неожиданно для оппонентов — оказывается моим союзником.

Приехала как-то на Сахалин из Москвы группа Центрального телевидения — совсем молодые кинематографисты — и сняла репортажную ленту о Южно-Сахалинске.

— Очень интересно и, главное, свежо сняли,— сказал о картине Фартусов.

Тот самый Фартусов, который изъездил эти места вдоль и поперек и несколько лет работал оператором на сахалинском корпункте Дальневосточной студии.

Заметьте, «свежо». Свежесть взгляда и ему самому поможет — я уверен в этом — успешно попробовать себя на незнакомом материале. Когда-то он, говоря о желании снимать Москву и Ленинград, признался:

— Чтобы хорошо что-то снять, должна быть тоска по этим местам.

Ох, как мне дороги эти слова. По-моему, они свидетельство потенциальных, еще нереализованных замыслов и возможностей талантливого документалиста.

●

Новый день встречает на Дальнем Востоке документалист Федор Фартусов. Думается, этот день станет одинаково интересным и для кинематографиста и для зрителей его фильмов.

Крючков: родословная характера

Е. Стишова

«Адрес вашего дома». Сценарий Е. Хринюка и Я. Верещака. Постановка Е. Хринюка. Операторы А. Мишурин и А. Деряжный. Художник В. Новаков. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Г. Мотус. Киностудия имени А. Довженко, 1972.

Почему так привлекательны сюжеты, построенные на перипетиях поиска? Может быть, потому, что в них всегда есть элемент игры, и нас захватывает спортивный азарт исхода: найдут — не найдут? И даже если развязка предрешена, мы все равно будем надеяться на благополучный исход событий.

Вот и в фильме «Адрес вашего дома» интуиция подсказывает нам, что главный герой картины Панас Байда так и не найдет своего сына, потерявшегося в годы войны. Но вопреки собственной догадливости и даже авторской подсказке (фильм не пытается нас интриговать) мы все-таки смутно надеемся на чудо.

...Без малого тридцать лет прошло после победы, а старый шахтер Панас Байда все не теряет надежды найти пропавшего без вести сына. Мальчику было года два, не больше, когда эшелон, увозящий детей в тыл, был накрыт фашистской бомбой. Прямых доказательств гибели ребенка нет, и Байда верит, что сын оказался в числе тех детей, которых удалось спасти. Он упрямо продолжает поиски...

Фильм представляет своего героя как раз в тот момент, когда надежда Панаса Байды получает новую опору. Происходит событие чрезвычайной важности: выясняется, что тех детей, которые по малолетству не знали, или не помнили, или попросту еще не могли выговорить своих имен, назвали Иванами Бессмертными. «А мы с тобою тридцать лет ищем Ивана Байду! Ты понимаешь, о чем я говорю?» — почти кричит Байде его друг журналист Григорий Хитрован, принесший в дом эту новость.

Шутка ли, через тридцать лет поисков вдруг обнаружить в один прекрасный день, что все эти мучительные годы ты, в сущности, топтался на месте.

Но фильм почему-то не ставит эмоциональный акцент на этой сцене, разве что чисто событийный — знак сюжетного поворота, не более. Скоро мы убедимся, что это не случайность. А пока с сожалением отметим невнимание к душевной жизни героев в ситуации, чрезвычайно выигрышной для того, чтобы эту жизнь показать.

Но вернемся к сюжету, к тому его эпизоду, когда легкий на подъем журналист (репортерская косточка!) вытащит на крыльцо не успевшего опомниться кряжистого Байду и

«Адрес вашего дома». Байда — Н. Крючков

представит ему Ивана Бессмертного номер один — первого из шести, среди которых должен быть его сын.

Итак, вот она, завязка, отчетливо, одной репликой («...а мы с тобой тридцать лет ищем Ивана Байду!») обозначившая конец экспозиции и начало развития действия. Впереди последний круг тридцатилетних поисков. Последняя надежда Панаса Байды.

Имея представление о композиционной структуре фильма, логично предположить, что драматизм ситуации — отец ищет сына — многократно «отыграется» в сюжете. Шесть встреч одна за другой — шесть крушений последней надежды. Ускользнувшая вера во вновь обретенное отцовство, острая жалость к тому родному существу, которого давно уже нет на свете, и невольная вина перед ним и вина перед этим, живым, во плоти и крови, вина за то, что и ему не принес радость встречи с родным отцом... Какие только чувства человеческие не пробудятся здесь!

Да, мы понимаем, что традиционная сюжетная конструкция сама по себе вряд ли занимала авторов. Это лишь способ организации материала, способ, который был предпочтен вследствие его универсальности. Вот случай, когда крепкий сюжет дал полную свободу действий: в его пределах могли «ответвляться», пускать побеги побочные сюжетные линии; и при этом кольцевая композиция могла удержать картину в русле замысла.

После того как герой вышел на порог дома встретить того, кто мог оказаться его сыном, но, увы, не оказался им, Панас Байда отправится в путь, чтобы возвратиться главой большой семьи. Последуют пять новелл-встреч. Доктор медицины, мичман военного корабля, шофер автобуса, кибернетик, главный инженер шахты — каждому из них открыл объятия Байда, каждого назвал сыном, хотя так и не нашел родного, кровного.

В годовщину своего снасения приемные сыновья соберутся у названного отца. В конце концов, «дело не в анализе крови. Тут существует высший закон — закон нашего братства»,— говорит один из сыновей по прозвищу Академик.

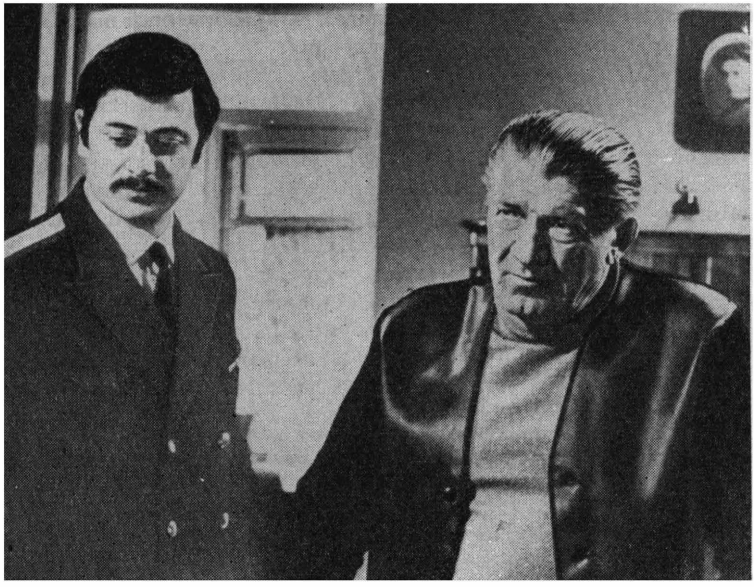
В этих словах — нравственный пафос фильма, его концепция.

В общей форме мысль верная, хотя и не новая, в такой общей и декларативной форме уже не раз заявленная. И все же ее можно было бы как-то углубить, развить сюжет психологически. К сожалению, увлекшись мыслью о духовном родстве, духовной связи между советскими людьми, авторы картины, на мой взгляд, отходят от той конкретной задачи, которая стояла перед героем.

Вспомним, что Панас Байда ищет сына. Ищет упорно в течение тридцати лет, хотя за эти годы мог бы усыновить и вырастить любого другого мальчишку и теперь спокойно нянчить внуков. Из контекста картины можно понять, что Байда склонялся к такому решению. Но ведь не сделал этого до сих пор — значит, верил, что найдет своего, родного. Картина и начинается с того, что наш герой — в который уже раз — начинает новый круг поисков.

Надежда на то, что какой-то из шести Иванов Бессмертных окажется его сыном, мотивируется, в сущности, только одним обстоятельством: известно, что эти шестеро находились в погибшем эшелоне. Однако, встречаясь с ними, Панас Байда даже не пытается выискать какие-то приметы, черты и черточки, дабы убедиться — да, вот он, родной сын. Правда, этому есть текстуальное объяснение. У младшего Байды, по словам отца, никаких особых примет и не было — «родился чистый, как слеза». Но, по чести говоря, старый Байда даже и не огорчается, когда нечаянная деталь из прошлого — вроде нательного крестика (у водителя автобуса) или смутных воспоминаний о старшей сестренке (у пахаря) — рассыпает в прах родившуюся было веру в кровное родство. По мере развития действия сюжет настолько символизируется, что его конкретная суть — поиски родного сына — становится не такой уж важной, как бы размывается.

Фильм уверенной поступью идет к своему запрограммированному итогу, идет, не очень заботясь о достаточно убедительных художественных доказательствах. Авторы как будто бы рассчитывают на то, что сама сюжетная си-



«Адрес вашего дома». Мичман — С. Лагидзе, Байда — Н. Крючков

туация «отец ищет сына» предопределит определенное эмоционально-психологическое состояние героев и зрителей. Ведь известно в общих чертах, как ведут себя родители, пережившие трагедию потери ребенка. Можно представить также поведение детей, которые потеряли мать и отца и вдруг обрели надежду их найти. Не на способность ли зрителей домысливать, дорисовывать рассчитывают здесь создатели картины, уверенные, что сами обстоятельства действия обязательно вызовут ответный отклик зрительного зала?

Собственно, так и происходит поначалу. Конспект, предложенный фильмом, становится удобочитаемым: мы знаем предмет, о котором идет речь, и с помощью интуиции расшифровываем и то, что написано неразборчиво.

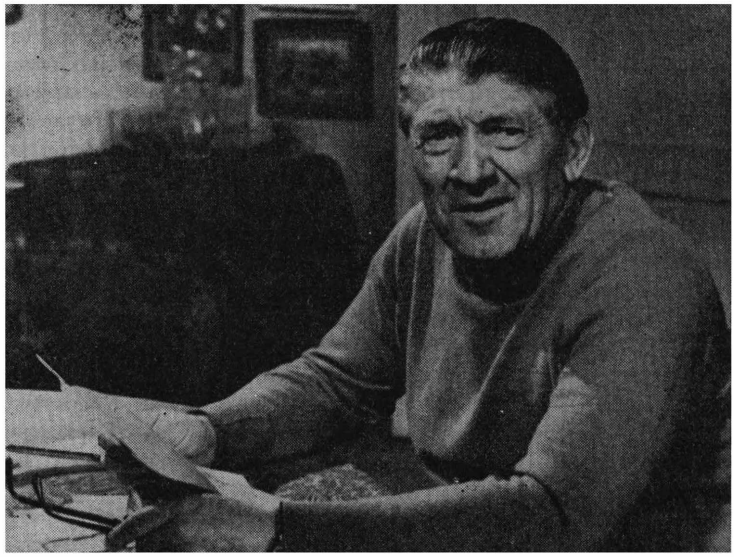
Сказанное выше могло бы привести нас к выводам не очень оптимистическим, если бы не исполнение центральной роли Николаем Крючковым. Именно благодаря этому удивительному актеру фильм состоялся. Крючков играет не просто отца, разыскивающего сына. Он играет человека определенной эпохи, действующего в данной временной ситуации.

Точнее: несет в себе психологические черты, идейные и этические нормы личности, сформировавшейся в тридцатые годы. Именно в тридцатые — не в семидесятые. И словно подтверждая, подчеркивая социологический срез образа, его приход на экран из тех «тридцатых», экран цитирует несколько планов из картин с участием Крючкова — из картин «Парень из нашего города» и «Ночь в сентябре».

Факт биографии актера и документ эпохи слиты воедино в этих кадрах, ставших одновременно определяющей, «самоигральной» деталью в образе Панаса Байды. Собственно, именно в этих минутах экранного времени по-настоящему ощущаешь внутреннюю опору характера, именно эти минуты особенно четко раскрывают его родословную.

Из фильма известно: Панас Петрович Байда — знатный шахтер, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР. Нас также информируют и о том, что он — сподвижник Алексея Стаханова и Никиты Изотова.

На экране мы не видим Байду в деле. Его деятельность остается за кадром, актеру приходится косвенно отыгрывать высокое положение своего героя.



«Адрес вашего дома». Байда — Н. Крючков

Веришь ли в то, что этот человек, такой знакомый по множеству фильмов, такой узнаваемый и не боящийся быть узнанным, что этот человек — прославленный донецкий шахтер, участник минувшей войны, танкист, потомственный рабочий?

Вопрос, конечно, риторический.

Крючкову веришь всегда.

Сыгранный Крючковым Панас Петрович Байда и стал тем абсолютным художественным доказательством, которое дает неожиданный угол зрения при взгляде на картину в целом.

Я имею в виду не знаменитое крючковское обаяние, столько раз восполнявшее многие режиссерские просчеты, и не только в фильме «Адрес вашего дома». Речь идет о важной, на мой взгляд, черте его актерского таланта.

Дело в том, что локальную психологическую задачу Н. Крючков, как всегда, решает социологическим методом и потому играет не только характер, а и тип.

В этом утверждении нет, разумеется, никакого открытия. Феномен Крючкова широко известен и описан.

В чем же состоит его актерская тайна, испытанный двигатель его успеха?

Не в том ли, что он мудро остался «парнем из нашего города», остался самим собою и замкнул на себе цепь времени, его живое движение, воплощенное в едином социальном типе, уходящем корнями в тридцатые годы, когда формировались герои молодости Крючкова.

В его актерском облике есть внутреннее достоинство, во многом, на мой взгляд, определяющее характер его личности и личности его героев.

Когда в кинематографе произошла известная переоценка ценностей в отношении к актеру, когда девальвировались многие прежде популярные актерские качества, Николай Крючков ставался в седле. Потому что всегда был личностью, и не просто личностью, а той личностью, в которой персонифицировался душевный строй народного героя, рожденного в самой сердцевине народной жизни.

И мода на «интеллектуального» актера не обесценила его таланта. У Крючкова прочные гарантии: в его герое всегда четко просматривается социальная принадлежность, народность, подлинность характера.

Вот почему и в Панасе Байде Крючков представляет нам «знакомого незнакомца». Мы знаем таких, как Панас Байда. Это люди дела, люди долга, люди ярко выраженного общественного темперамента. Они безнадежные однолюбы во всем, эти люди, наделенные редкой душевной цельностью, ясно осознающие свою социальную миссию.

И исходная ситуация и весь ход событий в фильме могли настроить актера на сентиментальный лад, привнести в роль мелодраматический оттенок. Но Крючков остается верен себе. Его Байда не позволит себе раскисать на глазах у людей. Он скромен, душевно деликатен. Громкое проявление чувств — будь это радость, а уж тем более горе — такое для него невозможно. Это все равно, что перекладывать дело на чужие плечи, а Байда привык брать на себя всю полноту ответственности — за судьбы людей и за судьбы страны.

Правда, в фильме есть эпизод, где он, что называется, открывает душу.

Однако, бесспорно, нельзя не заметить, что и здесь актеру не изменяет чувство меры, он не рассчитывает на «трогательность» сцены, он исходит только из правды характера. Байда приезжает в интернат, где воспитывается сын Кибернетика, маленький Ян, который мог бы быть внуком нашего героя.

Мальчик лет шести откликается на зов воспитательницы, идет навстречу Байде. В кинообъективе — очень серьезный, сосредоточенный взгляд ребенка. А затем мы видим лицо Байды, присевшего на корточки, вровень с мальчуганом.

— Здравствуй, Янис.

— Кто ты?

«Адрес вашего дома». Байда — Н. Крючков

— Я твой дед...
— Почему ты плачешь?
— Нет, я не плачу, ветер...

Надо видеть лицо актера в этот миг, чтобы понять всю силу чувств, безмерность душевной боли этого человека.

Говорят, что дети-партнеры в кинематографе самый верный и чуткий камертон актерской правды, истинности поведения героя. Пример Николая Крючкова в фильме «Адрес вашего дома», безупречно выдержавшего проверку таким камертоном, лишний раз подтвердил справедливость этого.

Я не удивлюсь, если узнаю, что сценарий фильма был написан специально для Н. Крючкова. Но так оно или не так, несомненно одно: не авторы фильма «работали» на актера, актер работал на них.

Крючков позволил ощутить силу и красоту человеческого характера, воспитанного определенными социальными устоями, живущего по высоким нравственным законам именно нашего общества.

Встреча поколений

Ю. Айхенвальд

«Зимородок». Сценарий Ю. Яковлева. Постановка В. Никифорова. Оператор В. Николаев. Художник В. Матросов. Композитор О. Фельцман. Звукооператор В. Мушперт. «Беларусьфильм», 1972.

Мальчишки любят играть в войну. Кому быть «убитым», кому остаться в живых, они решают сами. И сами распределяют эти роли между собой.

— Меня и так каждый день убивают! Не хочу!— кричит один мальчуган другому.

Так начинается фильм «Зимородок», поставленный режиссером В. Никифоровым по сценарию писателя Ю. Яковлева.

Потом слышится рев моторов в небе, треск пулеметов, уже не игрушечных. Перепуганные ребята разбегаются: настоящая война сама выбирает, кому жить, кому нет.

Все эти кадры — вступление к фильму. А в жизни его героев война присутствует уже только как воспоминание.

— Кукушка, кукушка, сколько мне жить осталось?— спросит мальчуган, очень похожий на тех, кто перед самой войной играл в войну. Но живет он в наши дни, а «кукует» ему одноклассник, решивший на уроке развлечься. Напряженное и тревожное поэтическое вступление о детстве и войне дальнейшего развития не получит. А учитель, естественно, оказывается недоволен, что в классе появилась самозванная «кукушка».

Однако недовольство свое учитель выражает ровно, спокойно, в интонации человека, понимающего, что ничего неестественного в стремлении пошалить в конце последнего урока, вообще-то говоря, нет, хотя и знающего, что делать такое все-таки ни в коем случае не надо. Видно, ребята любят этого учителя с его не совсем «учительской» манерой обращения. Когда прозвенел звонок, все встали дисциплинированно и тихо, а девочка Зоя спросила от имени класса:

— Но ведь вы не уложились, Сергей Иванович?

Ребята готовы были остаться дослушать. Но Сергей Иванович их всех отпустил. И тогда Марат, который спрашивал у кукушки, сколько ему жить, Зоя и Василь пошли пострелять в тир.

Тут и вошло в их жизнь событие, продолжившее далекое военное прошлое: пожилой летчик Седой (Г. Стриженов) упал без сознания. Он успел только сказать Марату, отчего ему вдруг стало плохо: где-то под сердцем «зашевелился» осколок военных лет.

Разумеется, Марат пришел потом к летчику в больницу. Он принес больному мороженое: ведь именно мороженого взрослые никогда не дают детям во время болезни. Стало быть, именно мороженое должно быть особенно приятно больному человеку. А Седой бредит, называет Марата почему-то Зимородком.

Кто это — Зимородок? Что так мучает больного, к тому же не обыкновенного больного, а раненого, ветерана Отечественной

войны? Пробуждение жгучего интереса к прошлому начинается в душе Марата (эту роль играет Саша Кузьмин) с простого человеческого сочувствия к Седому. И Седой рассказывает мальчику, кто такой Зимородок. Зимородок — совсем молодой паренек из партизанского отряда, фамилии его никто не знал, так и звали: Зимородок. Еще давно, во время войны, Зимородок спрыгнул на парашюте с самолета, который вел Седой. Спрыгнул возле железнодорожной станции где-то в здешних местах. Выздоровев, Седой надеется его разыскать или хоть узнать, что с ним сталось.

Рассказ летчика передан кадрами, которые из нынешнего мирного времени переносят зрителя в будни партизанского отряда. При этом сразу видно, что Седой не мог рассказать многого из того, что на экране показано. Не мог он слышать, например, разговора Зимородка с командиром отряда, когда выяснилось, что этот юноша, почти мальчик, с борта самолета прежде никогда не прыгал, а прыгал только с парашютной вышки. Не мог Седой видеть и того, как провожали товарищи Зимородка по отряду его самолет. Сама по себе эта сценка трогательна: Борис, мальчуган, живущий при отряде, маленький, бледный, измученный войной, глядит в небо, вслед самолету и, сжав кулачонки, ворожит, шепчет что-то, «зачаровывает» судьбу, чтобы Зимородок остался жив. И командир отряда полушутя, полувсерьез участвует в ворожбе: чем же еще поможешь Зимородку? Но все это выходит за рамки того, что может вспомнить летчик, хотя и показано как его воспоминания.

Вообще многие эпизоды фильма, обозначенные как воспоминания людей о Зимородке, оказываются своего рода вставными новеллами о нем, настолько самостоятельными по отношению к чьим бы то ни было воспоминаниям, что эта психологическая мотивировка становится чисто формальным приемом. В результате ослабевает связь между двумя повествовательными планами фильма. Ведь если бы Марат представлял себе, как Зимородок повисает на своем парашюте между деревьями, как он потом выбирается из лесу, увязая в болоте по самые плечи, то характер юного следопыта оказался бы психологически определеннее, стало бы понятнее, что именно заставляет мальчика с такой энергией разыскивать следы героя. Когда же эпизоды из жизни Зимородка существуют сами по себе, возникает ощущение, что авторы стремятся через голову своих героев досказать зрителям о Зимородке то, чего сами герои фильма не знают.

Зачем? Чтобы зрители полюбили Зимородка больше, чем те, кто с такой страстью его разыскивает?

Между тем эпизоды, достоверные именно как воспоминания очевидцев, и без этих повествовательных «излишеств» убедительно рисуют характер молодого партизана, которого ищет теперь не один Марат. Его школьные товарищи включаются в поиски. Зимородок ведь был всего на несколько лет их старше. Что же он успел сделать? Интерес к судьбе человека, почти сверстника, заставляет Марата идти по следам войны.

И вот Михалина, стрелочница (И. Федорова), недалеко от того дома, около которого приземлился Зимородок, когда был сброшен с заданием взорвать мост, рассказывает Марату, как постучался к ней этот незнакомый паренек. Он вел себя не то чтобы странно, а особенно: был ровен, спокоен, обращался к незнакомой женщине уверенно, словно та давно его знала, знала, зачем он пришел и кто он. Вот Зимородок присел на лавку, задремал. Михалина развязывает его вещевой мешок: что там? А там взрывчатка. Если немцы найдут такое «имущество» — расстрела не миновать. Зимородок дремал чутко, как птица, и на едва слышную возню с мешком он тут же открывает глаза. В них нет страха — сперва настороженность, потом чуть заметная усмешка.

— Ну, что будем делать? — спрашивает он Михалину, застывшую над развязанным мешком. Спрашивает спокойно, добродушно, спрашивает как старую знакомую и сообщницу.

Потом Марат услышит продолжение рассказа о Зимородке от другого очевидца, от

«Зимородок». Сергей Иванович — В. Самойлов, Василь — М. Мустыгин

капитана милиции. Мальчиком он видел, как Зимородок, уже выполнивший задание, взорвавший мост, признался в этом немцам, которые собирались расстрелять половину деревни, если виновный не будет найден. Немецкий офицер (эту маленькую роль очень выразительно исполняет Улдис Лиелдидж) сомневается, что один человек мог этот огромный мост взорвать.

— На войне все бывает,— спокойно отвечает Зимородок, отвечает с усмешкой, но таким же ровным, располагающим к доверию тоном, каким говорил со всеми.

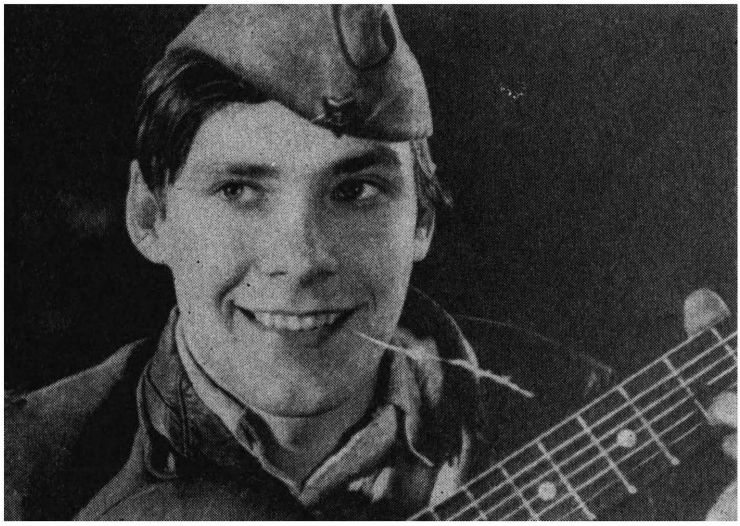
— Расстрелять!— бросает офицер. И Зимородка расстреливают.

Но то ли Борькина ворожба помогла, то ли выручил счастливый случай, а Зимородок после расстрела остался жив. И его, лежавшего в беспамятстве, деревенские парни доставили в лес, в партизанский госпиталь.

С тем и возвратился Марат в город. Теперь он знал, что Зимородок совершил подвиг. И Зимородок теперь существовал для Марата во плоти и крови. Зрителю тоже запомнится трогательный и человечный образ партизана, созданный молодым артистом А. Самойловым.

А у трех друзей-школьников есть теперь своя собственная, особая тайна. Обаяние подвига велико. Поиски героя как бы приобщают ребят к его жизни. Им хочется жить в сфере героического, в сфере подвига. Ведь это уже факт биографии каждого следопыта. Так патриотическая идея фильма, идея преемственности поколений становится в образах ребят психологически конкретной.

Пока ребята ищут Зимородка, зрители уже догадываются, где он и кем теперь стал. Ведь хотя биография Сергея Ивановича остается за пределами фильма, многое о нем и



«Зимородок». Зимородок — А. Самойлов

как об учителе и как о человеке известно. Известно, например, что в этой школе Сергей Иванович работает недавно, что ребята его успели полюбить, а директор школы к нему еще не привык.

За что любят ребята Сергея Ивановича, чем дальше, тем яснее: он с ними человечен, всегда прям и искренен. Иногда говорят, что хорошему учителю непременно нужно быть немножко актером. Так вот: этого учительского «актерства» Сергей Иванович начисто лишен, как, впрочем, и большинство хороших учителей. Сергей Иванович ведет себя с ребятами, как со взрослыми — сдержанно, просто, открыто, нисколько не играя в равенство: он вовсе не скрывает, что он — старший, ребята — младшие; но ведет он себя так, что ребятам каждый раз ясно: этого учителя надо слушаться не потому, что у него есть право указывать, а потому, что он, когда указывает, прав. Это ощущение своей человеческой правоты Сергей Иванович умеет дать ребятам почувствовать. И ребята уважают его не только за то, что он интересно рассказывает на уроках, но потому прежде всего, что есть в нем нечто не совсем обычное, какая-то особая человеческая надежность, сила, на которую можно положиться, которую нужно слушаться. Но так как это добрая и разумная сила, то по струнке ходить не обязательно, можно и пошалить иной раз.

В. Самойлов создает в этом фильме характер своеобразный и непростой. Его Сергей Иванович не такой, как все. Именно это несходство с другими, явно ощутимое, но трудно формулируемое, и настораживает директора Тихона Лактионовича (А. Милованов). Мало того, что новый учитель однажды съехал вниз по лестничным перилам совсем как мальчишка, он еще носит бороду, чего никто из преподавателей школы не делает.

— А что, разве нельзя?— с обезоруживающей серьезностью спрашивает директора Сергей Иванович. И на упрек по поводу глупой, неуместной в его возрасте выходки — это когда он съехал с перил — Сергей Иванович отвечает неожиданно: по-ребячески шутливо, но так, что самому директору становится смешно, как это он такой пустяк всерьез запомнил. Директор требует, чтобы Сергей Иванович строже наказывал ребят, в частности, виновников драки на уроке.

— Кого и как?— спрашивает в ответ учитель. Он произносит эту фразу с особой интонацией. С интонацией полной уверенности, что собеседник его сам все отлично понимает, а

спорит больше для порядка. Директор удивленно молчит, а Сергей Иванович спокойно поясняет, что если мальчишки не дерутся — то какие же они мальчишки?

— А как у вас со здоровьем?— спрашивает директор школы, чтобы вступить хоть в какой-то контакт с этим не особенно «контактным» человеком.

— А у вас?

— Что?

— Со здоровьем как?

Директор шокирован, но ведь Сергей Иванович над ним не смеется. Доверие к людям — его исходный пункт. Каждый человек на самом деле знает, когда он искренен, когда фальшивит. И если говорить с человеком без всякой игры, всерьез, как с давним и добрым своим знакомым, то фальшь и обнаружится сама собой, и сама себя же и устыдится. Можно поверить, что к такому человеку потом придет Марат и скажет:

— Я соврал. Родителей вызывать будете?

— Врали не родители, а ты.

Авторам фильма Сергей Иванович явно нравится. Стремясь показать его высокие педагогические результаты, они не пожалели даже лака. Марат почти сразу же после этого разговора с учителем подошел к своему однокласснику, которого перед тем на уроке ударил, и попросил его: «Ударь меня, ударь!» Но тот, разумеется, благороден и не бьет. Жаль, что по этому поводу приходится вспомнить ту старую истину, что лак — это не краска и в качестве таковой в художественном произведении не употребим. Между тем, рисуя образы ребят, авторы фильма именно на лак оказались особенно щедры.

В конце концов Сергей Иванович узнает от Марата, куда он все время исчезал: искал

«Зимородок». Седой — Г. Стриженов, Марат — С. Кузьмин

Зимородка, героя-партизана, да так и не нашел... И тут Сергей Иванович говорит о дне 3 июля, традиционном дне, в который бывшие партизаны собираются у обелиска павшим, за городом. Видя старания мальчика, он чувствует себя обязанным ему помочь.

В этот традиционный день Сергей Иванович появляется у обелиска вместе с Маратом. Они сперва стоят в стороне от праздничной толпы, Сергей Иванович в пиджачке с поднятым воротом и Марат с ним. Наконец Сергей Иванович медленно приближается к одной из групп, к той самой, где стоит летчик Седой, выписавшийся из больницы.

— Зимородок!— кричит Седой Сергею Ивановичу. Узнает его и доктор Стройло, узнают и другие...

Но кто же кого привел на это поле — Марат Сергея Ивановича или Сергей Иванович Марата?

И почему Зимородок, награжденный орденом Ленина, обнаружился только теперь?

Может быть, потому, что не в характере Сергея Ивановича — Зимородка было громко заявлять о себе, требовать награды, напоминать, что он — это он... Такое объяснение возможно, но недостаточно. Вернее, слишком условно, искусственно. Ведь о том, что осталось в прошлом, в школе просто не могли не знать. Другое дело, что знавшие могли подзабыть, а Сергей Иванович не хотел апеллировать к их памяти. Но в фильме о подвиге героя не забыли, а именно не знают. И от этого главная мысль авторов становится слишком демонстративной, сконструированной. Да, конечно, самоотверженность в труде и в подвиге потому и самоотверженна, что награды себе не ждет и не просит, а находит ее, как писали в старинных прописях, единственно в себе самой. Но ведь Зимородок так и считался бы без вести пропавшим, если бы его не нашла компания ребят во главе с Маратом. В это и веришь и не веришь. Не веришь в то, что Сергей Иванович был всеми позабыт, веришь в то, что ребята могли о нем не знать и что их к нему привела добрая сила памяти. И не случайно воплотилась эта сила в мальчишках и девчонках: именно в их памяти «никто не забыт, ничто не забыто». Они искали этой памяти, хотели для себя влияния подвига — и нашли то, чего добивались: своего Зимородка, чье «крылатое сердце ничего не боится».

Образ Сергея Ивановича, Зимородка, представляется мне главной удачей фильма. Хотя этот образ создан двумя исполнителями, он психологически целен. Зимородок узнаваем в Сергее Ивановиче. Эта художественная удача и определила, на мой взгляд, идейную, воспитательную ценность кинокартины.

Фильм «Зимородок» имеет своего прямого адресата — юных. Общие нравственные начала, общее представление о героизме прочнее всего связывают поколения. Но не дидактические абстракции, а живые, конкретные люди могут воспитать в молодых чувство уважения и благодарности к поколениям тех, кто защищал нашу Родину. В фильме «Зимородок», несмотря на его очевидные слабости и просчеты, героическое обрело подлинную человеческую конкретность. Продолженное в наши дни, оно живет не только в воспоминаниях о прошлом, но и в сегодняшнем труде учителя Сергея Ивановича.

В человеческом космосе

Адольф Урбан

«Солярис» (по роману С. Лема). Авторы сценария Ф. Горенштейн, А. Тарковский. Режиссер-постановщик А. Тарковский. Главный оператор В. Юсов. Главный художник М. Ромадин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1972.

Фильм А. Тарковского «Солярис» вызвал оживленную дискуссию.

Журналы «Вопросы литературы», «Советский экран», «Литературная газета» посвятили фильму публикации, в которые входят полярные по своим оценкам выступления. Даже те из авторов, кто единодушен в высокой оценке новой работы А. Тарковского, расходятся, обнаруживая разный подход и разные толкования, когда речь заходит о философской и драматургической концепции автора, тех или иных проблемах, темах, мотивах фильма. Все это лишний раз доказывает, что перед нами — произведение сложное, своеобразное, многомерное, нуждающееся в обстоятельном и непредвзятом анализе.

Публикуя статью критика А. Урбана, мы включаемся в общую дискуссию о фильме Тарковского. Автор статьи не претендует на всесторонний и исчерпывающий анализ картины, как он не претендует и на анализ многих сторон работы А. Тарковского. Его цель — объяснить общую концепцию, нравственно-

философские тенденции картины «Солярис», а также сформулировать свой взгляд на некоторые проблемы научно-фантастического жанра в кино.

Публикуя статью А. Урбана, редакция имеет в виду в ближайших номерах вернуться и к фильму А. Тарковского и к связанным с ним вопросам.

Несколько лет назад в интервью «Литературной газете» Андрей Тарковский говорил, что хочет поставить «Солярис» без экзотики. Тогда он только приступил к экранизации фантастической повести Станислава Лема.

Фантастика без экзотики — дело сложное, замысел парадоксальный и уже тем самым не совсем обычный. Ведь парадокс — это, в сущности, утверждение мысли через противоположную мысль — путь рискованный, как Колумбова идея достичь Индии, устремившись на Запад.

Думаю, А. Тарковский свое намерение исполнил. Вся экзотика «Соляриса» — это фантастические условия, благодаря которым может начаться действие фильма. Они создают для героев предельные нравственно-психологические ситуации. Эти ситуации и исследуют создатели фильма.

Кто читал повесть польского фантаста, догадается об этих условиях. Солярис — название планеты, почти всю поверхность которой занимает один житель, мыслящий океан, неизвестная людям форма разумной жизни. Он обладает исключительной информацией о Вселенной и исключительными «способностями». Однако люди, уже многие десятилетия изучающие Солярис, не могут вступить с ним в контакт. Были трагические жертвы. Были странные сообщения очевидцев, летавших над самой его поверхностью. Созданы десятки противоречащих друг другу гипотез. Соляристика зашла в тупик. Кажется, Солярис не обращает ни малейшего внимания на копошащихся вокруг него людей.

Читатель повести Лема и зритель фильма Тарковского застает трех исследователей в кризисный момент. Отчаявшиеся энтузиасты решаются на недозволенный опыт. Чтобы заявить о себе, они подвергают Солярис жесткому рентгеновскому облучению.

Солярис отвечает на облучение неожиданным образом. Он возвращает пришельцам умерших близких, тех, с кем связаны их сильнейшие переживания, терзания совести, чувство вины. В каких-то жизненных положениях герои проявили себя не с лучшей стороны. И теперь Солярис — сознательно или, быть может, невольно — со всей полнотой физической реальности напоминает им об этом. Не исключено, что он на жестокость людей отвечает жестокостью направленного им нравственно-психологического испытания. Оно поистине мучительно, так что один из недавних обитателей станции, Гибарян, сознательно покончил с собой. Не потому, что измученный и истерзанный открывшейся перед ним бездной сошел с ума. И не от страха, как объясняют его товарищи. Гибарян просто не может иначе, не в силах жить с тем пятном на совести, которое продемонстрировал ему Солярис.

Это беглый пересказ сюжета. Его можно сделать более подробно. Можно сжать до краткой фразы о живом мыслящем океане-планете и посылаемых героям фантомах их памяти-совести.

Фантастические условия очень важны для фильма, но не они сами по себе занимают его создателей. Это лишь мотивировка того, что происходит с героями. Анализируются следствия фантастического допущения. Сложившаяся ситуация до крайности обострила чувства героев, их нравственное самоощущение — отношение к своему прошлому, к предмету, границам и средствам познания.

Так одной связью связаны «интимный» человек, каким он предстает перед взором своей обостренной совести, и человек перед природой — не обязательно Землей, не обязательно космосом. Однако перед всем тем, что вне его, с чем он сталкивается, что познает, с кем общается или стремится общаться. Иными словами — человек для других.

В этой взаимной проверке внутренних нравственных качеств человека и его притязаний, направленных вовне, смысл фильма.

Сага о Земле

Фильм начинается не с фантастики. Не авторитет научно-фантастического боевика завоевывает он с самого начала.

Кто ждет картонных космодромов, в огненном вихре взлетающих ракет, бесшумно скользящих лифтов, эффектно заснятых «иных» миров, героев в белоснежных тогах или пластмассовых латах, сжав челюсти, позирующих перед пультом управления, кто ждет всего этого — будет разочарован. Нет в фильме и биологических феноменов, вроде летающих баранов или пресмыкающихся коров. Нет ни в начале, ни потом.

Вообще кажется, что режиссер неизвестно зачем медлит. Если сравнивать стремительность первых страниц повести Лема с «бездейственностью» начала фильма, станет ясно, что в фильме не используются выигрышные возможности динамичного сюжета. Не используются сознательно. Приняв главную фантастическую ситуацию, режиссер отказался от всякой приключенческой, технологической, учено-терминологической, декоративной экзотики.

И в первых кадрах ждет нас не космос, а Земля. Течет ручей, колеблются зеленые и пожелтевшие водоросли. Долго течет и долго колеблются. Плывет багряный листок. С такой же обстоятельностью нам покажут пруд, полудикий парк, деревянный домик и его обстановку. Интерьер с поздними осенними цветами. Натюрморт с надкушенным яблоком. Проливной дождь. Частый, крупный, тяжелый. Несколько раз пробежит лошадь.

Долго ничего или почти ничего не происходит. Но мы уже давно захвачены увлекательным киноповествованием. Рассказ давно идет.

О чем рассказ? Об удивительной красоте и совершенстве природы. О земле и воде, о плодах и травах, о живых почти стенах дома из некрашеного дерева, о книгах в полукожаных переплетах с золотым тиснением, хранящих мудрость веков, о старике с тихим и слабым голосом, добром гении милого уголка, одетом в теплую стариковскую фуфайку. Это отец героя. Можно назвать его и иначе — Отец. Как и траву — Травой, дождь — Дождем, лошадь — Лошадью. Режиссер держит их в кадре столько, сколько нужно для того, чтобы обыкновенное и непосредственное стало символом, стало чем-то большим нежели просто трава, дождь, лошадь...

Лирическая сосредоточенность поднимается до эпоса.

Сколько уюта, добра, душевного равновесия и покоя. Каждая мелочь живет своей особой жизнью и все вместе — жизнью общей, согласной, гармоничной. Их совместное бытие естественно и целесообразно.

Но и в космосе, на орбитальной станции, героев и нас, зрителей, будет преследовать Земля.

Крису Кельвину приснятся земные сны. Явится умершая на Земле Хари. И он будет крутить любительский фильм. А на медленных молчаливых кадрах — снег, лес, зимняя дорога, костер. Естественная тоска и память.

Но этого мало, герои будут расхаживать по захламленным и очень прозаическим коридорам станции в немодных и потертых пиджаках и неглаженых хлопчатобумажных брюках. Мимоходом возникнет реалистическая мысль о том, что уже сегодня, отправляя людей в космос, организаторы экспедиций мечтают не столько о чудодейственной синтетической пище, сколько о том, как устроить, чтобы космонавт мог съесть в пути натуральный поджаренный бифштекс. Заботятся не об экзотике космического быта, а об условиях, максимально похожих на привычные, земные.

Однако и этим дело не кончится. Художник и режиссер демонстративно восстановят архаический уголок земной жизни. Некий исторический след духовного бытия. Библиотека станции — что-то вроде кабинета Фауста со старинной, красного дерева мебелью, уютными диванами и креслами, с целой художественной галереей от репродукции Питера Брейгеля Старшего до копии Венеры Милосской. Темные, сдержанные, строгие краски. Свечи. Полумрак. Кабинетная уединенная тишина. То, что и сейчас уже редкость.

А Снаут, энтузиаст Соляриса, десятилетия проживший на станции, говорит: «Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос. Мы хотим расширить Землю до его границ...»

«Солярис». Крис — Д. Банионис, Хари — Н. Бондарчук

Вариант поражения

Может быть, это антифантастика? Пародия на нее? Тоже нет.

Рядом с этой тишиной вздыхает, пенится, гудит могучий Солярис.

Космос — вблизи. Космос — в людях. Космос — в их вопросах.

Самое фантастическое происходит с героями, дерзнувшими побеспокоить Солярис, этот неизвестный разум, своими докучными вопросами или, как иронизирует Крис, «рентгеновскими проповедями о величии науки». Напряженное действие возникает в нравственно-психологической сфере. Можно сказать и иначе: фантастично само познание, допытывающееся порой до вещей, которые трудно согласить с понятиями трезвого рассудка. Ситуация, известная и в современной физике, и в астрономии, и в биологии. Но ее все же можно объяснить, обновив средства логического описания.

В «Солярисе» эта ситуация непосредственно касается психологической, нравственной жизни героев. Логика тут бессильна. А важны поведение, чувства, поступки.

Итак, Хари, когда-то по вине Криса покончившая с собой, снова перед ним. Солярис вернул ему Хари.

Тут не просто сохранить душевное равновесие, остаться строгим наблюдателем и аналитиком! Без психологии не обойдешься. И мы тоже не поймем суть фильма, если не разберемся в этой центральной ситуации и ее следствиях. В ее конкретных конфликтах, принимающих значение обобщенных смыслов-символов.

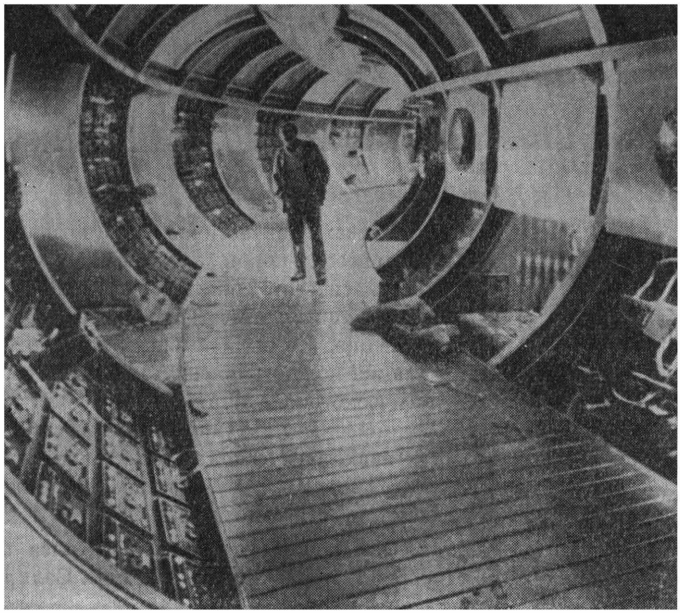
Казалось бы, Крис, если захочет, может по-другому построить свои отношения с Хари. Ему дана невозможная возможность поправить непоправимое. И все было б просто, если б Хари была только Хари. Но положение запутано и фантастично: Хари — это живая впечатлительная женщина, человек; Хари— олицетворенная память-совесть-вина Криса, Хари — связной Соляриса, «орган» его чувств, созданный для общения с людьми. Все это в одном лице, живом и воображаемом, родном и чужом одновременно.

Для Криса это не повторное решение старой нравственной задачи, а новое, невиданное и немыслимое испытание.

Здравому смыслу непостижим этот фантастический подарок. Фантом, от которого подсознательно хотелось избавиться, оказался во плоти, живым и сильным, не поддающимся физическому уничтожению. Возникнув по «чертежу» памяти Криса, до мельчайших подробностей повторяя свою земную предшественницу, ее внешность, голос, жесты, психологическую гамму поведения, Хари в то же время живет независимой жизнью. Это не застывшая копия. Она не просто дублирует свою предшественницу. Хари способна понимать, чувствовать, мыслить. Она знает и многое из того, что известно нынешнему Крису, Крису, жившему без Хари.

Она — часть Криса как близкий ему человек и как материализованная его память. Но Хари стремительно меняется. Со своей стороны она оказалась в такой же предельной ситуации, что и Крис. Участвует в той же драме, получая столь же парадоксальную, неожиданную и волнующую информацию.

Крис, конечно, знает, что это не настоящая Хари: достаточно увидеть ее нечеловеческую



«Солярис»

силу и проанализировать состав ее «бессмертной» крови. Но Крис, теперешний Крис, переживший муки совести, зная, что это не Хари, начинает относиться к ней, как к Хари. Он уже не может повторить ту роковую ошибку невнимания, которая стоила когда-то жизни ее предшественнице.

Внешне он как бы пренебрегает долгом ученого: Сарториус со злостью укоряет Криса в бездеятельности: «Вы что, много работаете? Простите, но кроме романа с вашей бывшей женой вас ничего не интересует. Вы целыми днями валяетесь в постели из идейных соображений и таким способом исполняете свой долг. Вы потеряли чувство реальности. Простите, но вы просто бездельник».

Но Крис никаких экспериментов с Хари производить не может. Он не может и не хочет причинить ей боль. Быть причиной ее страданий. Он, рассудку вопреки, любит неземную, невозможную Хари. Она вошла во все определяющее силовое поле его нравственного чувства. И Крис не может предать ее.

Хари же все глубже допытывается до того, что с ней было прежде. По мелочам восстанавливает эмоциональную биографию своей предшественницы. По признакам земной жизни, которых так много на станции, складывается ее новый «земной» опыт. И чем больше она вживается во внутренний мир Криса, чем лучше понимает его любовь и муку, его преданность своему чувству и отчаяние, тем глубже осознает себя как не Хари. Чем старательнее она учится быть Хари, тем мучительнее понимает невозможность стать ею.

Она ощущает в себе могучее нечто, связывающее ее с Солярисом. Он все время напоминает о себе, держит ее как бы на привязи, во всяком случае, владеет ее судьбой. Понимая Криса, сочувствуя ему, покоренная его искренностью, проникнувшись человеческим чувством самопожертвования, она стремится разными средствами освободить его от себя, исчезнуть с его пути, лишить жизни свое «бессмертное» тело, бессмертие которого обеспечивает своей энергией могущественный

«Солярис»

Солярис. То, другое, от Солярнса, видимо, не вполне согласно с тем, что у нее от земной Хари, любящей Криса и преданной ему.

Она ищет гибели. И Сарторнус, этот «современный» Фауст, нашедший средства против «бессмертия» фантомов, распыляет Хари аннигилятором. Об этом просила его Хари.

Крис, самый совестливый и деликатный в отношениях с Солярисом, оказался и в самом трагическом положении. Он, в сущности, покинут любимой Хари. И в своем доверии он, кажется, просто проиграл рядом с рационалистичным Сарториусом.

Вариант победы

Поздравим все же Сарториуса с победой.

Он верил разуму, а не чувству. Искал знания, а не винился в своих заблуждениях. Презирая и подавляя свои слабости, не извлекал их на свет для публичного покаяния.

Он тоже человек и у него есть фантом совести, наглухо запертый дверью. Но это навсегда его личное дело. И он знает место этого фантома в иерархии своих интеллектуальных стремлений. Солярис не собьет его с пути познания этим пустым призраком, этой выхолощенной матрицей. Фантомы для Сарториуса всего лишь разновидность материи, редкая ее форма, самое большое — «прекрасный экземпляр», как он оценил Хари.

Сарториус и Снаут производят со своими фантомами опыты. Они анатомируют их. Они делают физический, химический, биологический анализы.

Они «познают». Сарториус с безжалостностью фанатика. Снаут с брезгливостью слабого человека: «Жуткое зрелище. Никак не могу привыкнуть к этим воскрешениям».

Сарториус — сторонник жестких методов познания. Познания без сантиментов, без эмоций, без морализирования. Ему фантомы с их докучными и стыдными вопросами мешают вести «объективное» и «масштабное» исследование. Он ищет рационалистического общения с Солярисом. Он хотел бы властительно в одностороннем порядке извлекать из него широкий поток деловой физико-биологической информации. Поэтому он с такой готовностью выполняет просьбу Хари, уничтожая этот прекрасный, но бесполезный, с его точки зрения, «экземпляр».

И по всем признакам кажется, что именно Сарториус выиграл состязание с Солярисом. Он разгадал источники его энергии. Нашел средства избавиться от фантомов, которых не должно быть при нормально поставленном изучении. Устранил иррациональные помехи. Теперь исследованию не будут досаждать смутные и мучительные чувства. В него не вмещается подсознание.

Путь открыт. Но какой и кому?

Энтузиасты контакта ждут нового сигнала. С Солярисом что-то происходит.

Но что? Разрабатывает ли он «азбуку морзе» для передачи информации? Или, может быть, он «сердится», «хмурится», «недоумевает»? Потому что безжалостно превратили в огонь и ветер Хари, это удивительное, пластическое создание на грани двух миров, человеческого и его, Соляриса, мира. Потому что отравляли жизнь жестким облучением. Потому что грубо его не поняли.

И может быть, это не победа, а поражение? И возникший было через Хари контакт снова потерян. Связь снова оборвалась. Надолго. Навсегда!

Психологически попытка установить истину нередко наталкивается на нас же самих. Рутинные привычки, связанность фантазии обыденным опытом, притупленность чувств мешают увидеть и оценить неизвестное. Подсознательно оно зачисляется в разряд досадных помех и исключений. Теоретически обосновывается как нонсенс. Поклоняясь «непорочному» здравому смыслу и утилитаризму, отказываясь от чуткости эмоционального зрения, мы можем пренебречь той единственной возможностью, которая открывает окно в неведомое.

Так поступила комиссия, не вникшая в предельно искренние, эмоционально насыщенные, достоверные, но не фиксированные «объективно» свидетельства Бертона. Рационалистически противопоставив в его докладе информацию эмоциям, она упустила саму

истину. Между тем уникальные наблюдения Бертона, которые трудно передать из-за отсутствия подходящих аналогий, содержали ценнейшие факты.

Не так ли действует и Сарториус?

Что такое контакт?

Сарториус посылает Солярису «рентгеновские проповеди о величии науки» и ждет ответа.

Солярис заговорил с людьми на их человеческом языке. Он проник в их тайны. Материализовал совесть и заставил беседовать с нею. Заново в исключительной обстановке предложил решить старые нравственные задачи перед его, Соляриса, испытующим оком.

Он получил разные ответы. Отчаянную трагическую безысходность Гибаряна. Рационалистическую черствость и неприступность Сарториуса. Безволие, растерянность и подавленность Снаута.

Вопросы были дерзкими, но язык-то человеческий! Герои наши не осмелились беседовать на своем родном языке. Они сделали вид, что это их не касается (Сарториус), либо касается исключительно их и никого больше (Гибарян). Вообще же вопросы Соляриса были восприняты как заблуждение его эксперимента, помеха общению.

Один только Крис, очертя голову, ринулся навстречу, извлекая из своей вины и раскаяния поздние уроки доброты и сердечной мудрости. Хари говорит о нем Сарториусу и Снауту: «Но мне кажется, что Крис Кельвин более последователен, чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведет себя по-человечески, а вы делаете вид, что все это вас не касается и считаете своих гостей, вы так, кажется, нас называете, чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть».

Крис готов беседовать с совестью. Больные вопросы он искупает любовью к Хари. Трагическая ошибка научила его быть внимательным. Он единственный, кто смог установить эмоциональный контакт со своим фантомом, а значит, и с Солярисом. Единственный, кто «заговорил» с ним не только об информации, но и об «отношениях», в которых складывались

«Солярис». Ник Кельвин — Н. Гринько, Крис — Д. Банионис

моральные обязательства беречь эту еще не разгаданную жизнь. Крис глубоко осознал ее уникальную ценность и самозаконность.

В его признании предельная, самозабвенная искренность.

«К р и с. Может быть, твое появление должно быть пыткой, может быть, услугой океана. Ну какое все это имеет значение, если ты мне дороже, чем все научные истины, которые когда-либо существовали в мире.

Х а р и. Я на нее похожа?

К р и с. Нет, ты была похожа. Теперь ты — не она — настоящая Хари».

Крис не заблуждается относительно предмета своей любви. Он открыто идет на эмоциональный контакт с Солярисом, признавая его Хари настоящей Хари. Он не хочет подозревать ни злого умысла, ни обмана, он верит ей, верит своему чувству, верит Солярису.

В дурных фантастических романах две встречающихся цивилизации на каком-нибудь условном математическом языке обычно обмениваются таблицей Менделеева либо схемой атомного строения одного из распространенных во Вселенной элементов. Считается, если они сумели понять друг друга, контакт состоялся. Дальше по тому же стандарту показывают ансамбли песен и плясок!

Как будто все дело в таблице Менделеева или в какой-либо другой, пусть самой ценной научной информации!

Ведь очень часто даже люди умные и информированные чужды друг другу. А что говорить о разных мирах!

Все дело в том, что взыскующие истины нередко ищут ее лишь в неопровержимых математических формулах, в доказательствах, неукоснительно совпадающих с нормами традиционного здравомыслия. Такое познание открещивается от новых концепций, оно утилитарно и эмпирично. В жертву своей предварительной схеме готово принести живую жизнь и саму истину. Из понятий «познание», «общение» начисто изымает нравственное чувство.

Но когда речь идет о жизни, особенно о жизни разумной, способной к эмоциональным оценкам, вопрос о познании и контакте это не только вопрос о научной информации. Это и не уклончивая дипломатия, когда ты говоришь и делаешь лишь то, что заранее отмерил сказать и сделать, и утаиваешь все, чего до поры до времени или вообще касаться не хочешь. Тут информация и дипломатия чаще всего отступают перед психологическими сложностями, перед нравственными требованиями.

Ведь может случиться так, что человек столкнется с разумом более сильным, совершенным и опытным, с эмоциями более цельными и гармоничными. Не обязательно в космосе. Представьте свою встречу, например, с Пушкиным.

Перед требовательностью этого разума, перед его проницательностью утаенные намерения или неполная правда не покажутся ли ложью, которая мешает общению.

Речь не о том, что нужно обязательно вывернуть всю подноготную. А о том, каковы мы сами на любой глубине, на любом уровне нашего существа. И о том еще, что, может статься, любой наш «этаж» будет открыт для обозрения. Хотим мы этого или не хотим, для подлинного контакта может понадобиться эта принципиальная открытость на любой глубине.

А. Тарковский задает на первый взгляд элементарный, но на самом деле очень сложный вопрос. Если мы готовы к контактам, то до какой степени мы — каждый из нас! — способны быть откровенными. Достаточно ли мы чисты, чтобы ничего не скрывать. И достаточно ли мы мужественны, чтобы сказать, если потребуется, о том, о чем сказать стыдно.

Из героев «Соляриса» на это оказался способным лишь «бездельник» Крис, изменивший здравому смыслу и утилитаризму в познании.

Последние кадры фильма. Крис, потрясенный исчезновением Хари, глядит в иллюминатор и, вслушиваясь в рев Соляриса, думает о Земле, о родном доме, о замерзшем пруде и парке. Воображает себя коленопреклоненным — в позе блудного сына — перед отцом. Не к отцовской ли доброте и мудрости обращается он? Их так не хватало исследователям Соляриса!

А в это время на поверхности океана возникает островок. На островке и дом, и парк,

и пруд, что покинул Крис на Земле. Долгожданный контакт? Солярис распахивает двери, как распахивает их отцовский дом?

Для Криса, сумевшего быть добрым. Для человека, оставшегося человеком в самых трудных условиях.

Так кончается фильм.

Так начинаются новые и новые вопросы. Они обращены к нам, зрителям, совершившим путешествие на фантастическую планету. Они побуждают задуматься о Земле. О том, что мы на ней делаем и что сами значим.

В ожидании космической пасторали

Мысленно можно продолжить последние кадры фильма. Солярис преподнес новый подарок Крису: отцовский дом и парк, пруд и ручей. Он снова может вернуть ему Хари, чтобы поселить их вдвоем на этом прекрасном острове.

Если нам хочется утешить воображение, мы имеем повод нарисовать себе третью серию фильма в жанре космической пасторали.

Но вернемся к его началу. К идиллии, которая в таком же доме явилась перед нами на Земле. Не здесь ли, не в этом ли тишайшем домике у заглохшего пруда возникла тема разъединения человека и взыскуемой им истины, рационального исследования и эмоций, познания и нравственности?

Этот конфликт вторгся в добрые отношения трех людей: Криса, отправляющегося на Солярис, его отца и старого Бертона. Они расстаются взаимно недовольные друг другом. Тихий и добрый старик отец в прощальный день срывающимся голосом кричит Крису: «Ты слишком жесток, вот что я тебе должен сказать. Таких, как ты, опасно пускать в космос. Там все чересчур хрупко! Да, да! Вот именно хрупко! Земля уже кое-как приспособилась к таким, как ты, хоть это и стоило ей черт-те каких жертв».

Крис не жесток. Но отец вовремя заметил, что он может превратиться в «познающего» бухгалтера.

В космосе Крис и его товарищи вступают во все тот же, только предельно обостренный конфликт, понуждающий к выводам иного порядка и масштаба. А. Тарковский сопоставляет человеческую нравственно-интеллектуальную обыденность с разумом более могучим. Вторгаясь в жизнь Соляриса со своими опытами, люди сами стали объектом эксперимента.

В этой ситуации главный вопрос создателей фильма обращен не к таинственным способностям Соляриса, а к людям, его исследующим. Утверждая безграничность познания («Человек обречен на познание. Все остальное блажь», — говорит Сарториус), мечтая о встрече с разумной жизнью, имеем ли мы для этого надежные нравственные критерии?

Точно в такой же степени этот вопрос относится и к вещам более близким, непосредственно касающимся каждого: достаточно ли мы осторожны, добры, чисты, деликатны, вмешиваясь в жизнь природы? Любыми способами, с ружьями ли, жестким излучением или с рогатками, уничтожая воробьев. Ведь природа миллионы лет вынашивала свое равновесие, создавала свою эпическую гармонию!

Абсолютно ли наше познание? Не обожествляем ли мы его, декларируя познание во что бы то ни стало, подвергая порой для этого природу истязаниям? Не переступаем ли мы грань дозволенного вмешательства в ее вековечную жизнь? Не отказываемся ли тем самым от сотрудничества, от контакта с нею?

Ведь две «затянутые», как говорят, метафоры в начале фильма: такой тихий пруд, такой блаженный дождь, осенний букет и все убыстряющаяся, змеящаяся, ревущая, воющая, горящая огнями автострада — они не просто соседствуют, они стучатся друг к другу, вопрошают о взаимопонимании, этот грохот и эта тишина, этот покой и это неостановимое движение!

Тема контактов — это тема общения и взаимопонимания. А. Тарковский задает элементарный, в сущности, вопрос: добиваясь контактов, насколько мы сами готовы к ним?

И этот вопрос опять же конкретен. Он задан не человеку как представителю рода, но каждому в отдельности, любому. И востребован ответ во всем объеме, когда ты должен ответить сполна и за человечество и за себя лично. Ведь в каждом есть и особая нравственная жизнь,

которую он сам для себя определил, и всеобщий образ человеческий.

Выступая от имени рода, никто не вправе запятнать этот образ в своем личном поведении.

Мне кажется, нет ни смысла, ни надобности сводить фантастические ситуации фильма к аллегориям, видеть в Солярисе, например, аналогию «органического» или «массового» общества, поглотивших индивидуальность и т. д. А. Тарковского мало занимает полемика с умозрительными моделями миропорядка.

Поставив своих героев в условия исключительные, невероятные, невыносимые, создатели фильма демонстрируют потрясенность героев глубиной проблем, которые стоят перед людьми, познающими мир и природу, планирующими их преображение и изменение.

Без этой потрясенности современный человек может превратиться в равнодушного бухгалтера — за счетом не увидеть жизнь. В практицизме не приобрести, а утратить миры.

Все главные вопросы фильма обращены не вовне, а к нам самим. Не столько к тайнам будущего, сколько к принципам нашего сегодняшнего мироустройства.

Начиная фантастикой, создатели фильма последовательно заканчивают тем, что непосредственно касается всех. Показывают естественные чувства и реакции, которые неизбежно должны возникнуть в создавшихся условиях. А. Тарковский предупреждает: «В том, как они (герои.— *А. У.*) реагируют на происходящее, как проявляются их характеры, никакой фантастики уже нет и быть не должно. Я стремился не к изображению романтических грез, а к обыкновенным «земным» чувствам, переживаниям, сомнениям...»

В ожидании космической пасторали людям необходимо привести в порядок свои земные дела, свое душевное мироустройство. Иначе они ее никогда не дождутся.

Каковы мы сами?

Этот вопрос много раз задавался. Но ответы были не на вопрос: какими мы не должны быть или какими должны стать.

А между тем перед нами три человека — три энтузиаста космоса — в труднейшую пору их жизни, в положении сложном и драматическом.

В одном из выступлений за «круглым столом» в «Вопросах литературы» (1973, № 1) я прочел пламенные слова Н. Кладо: «Герои фильма лишены человеческой многогранности, энергии ума, проницательности. Человек в «Солярисе» силен только своей связью с Землей, но не духовностью, вооруженностью современной наукой. Не маловато ли? Зачем тогда ему вся эта современная техника, если научный прогресс порождает в нем только стремление к покою и созерцательству?

...Человек у А. Тарковского растерян и не защищен, хотя владеет техникой. Он мал. А мне думается, что он велик».

Примерно того же мнения и один из персонажей фильма Снаут. Он говорит Крису: «По-моему, мы потеряли чувство космического. Древним оно было доступнее». Иными словами, отправились в космос слишком «бытовыми».

Что и говорить, они в самом деле явились в космос не героями, уже темой обреченными на эффектную победу, а обыкновенными людьми.

Впрочем, можно и возразить: есть среди них Сарторпус, талантливый ученый, человек непреклонный в познании, отличающийся именно «вооруженностью современной наукой». Он ни разу не выдал своей слабости. И он, между прочим, «победил» фантомы.

Только очень уж сух, черств, замкнут и недобр этот Сарторпус.

Но как, в самом деле, хотелось бы, чтобы могучему разуму Соляриса он противопоставил бы свой «вооруженный наукой» и не менее могучий. Чтобы на остроумный «вопрос», задаваемый самим появлением фантомов, он, как опытный шахматный игрок, отвечал бы столь же изящным ходом, заставляющим партнера разоблачить свои намерения и цели. Да и сам Сарторпус мог бы быть веселым, остроумным, безунывным. Или, по крайней мере, не столь мрачным.

И что стоило сделать Криса более энергичным, решительным, подвижным!

Только не было б тогда фильма. Не было б и того морального пафоса, который связывает космический конец и земное начало, составляет существо нравственных терзаний Криса Кельвина и с такой силой вторгается во взаимоотношения всех героев фильма.

Не жалко ли потерять все это?

Наверное, все же не следует художнику навязывать свои представления о ничтожестве и величии человека, если у него есть собственные. Не лучше ли посмотреть, какие они?

Здесь мне невольно вспоминаются строки современного поэта, мучившегося все тем же вопросом, как постичь неведомое, увидеть скрытое от нас. Строки из «Слепого» Н. Заболоцкого:

Да и вся твоя жизнь —
Как большая привычная рана.
Не любимец ты солнцу,
И природе не родственник ты.
Научился ты жить
В глубине векового тумана,
Научился смотреть
В вековое лицо темноты...

И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом.
Лишь во мраке души
Наблюдаю я вешние воды,
Собеседую с ними
Только в горестном сердце моем.

О, с каким я трудом
Наблюдая земные предметы,
Весь в тумане привычек,
Невнимательный, суетный, злой.
Эти песни мои —
Сколько раз они в мире пропеты.
Где найти мне слова
Для возвышенной песни живой?

Обратите внимание на драматизм этой ситуации. Она тоже до крайности обострена: слепец, невидящими глазами смотрящий в небо. Мал и ничтожен этот слепец? У Заболоцкого — нет! Потому что есть еще другая сила, сила внутренней сосредоточенности, помогающая рассеять «туман привычек», рутину механических действий и оказаться лицом к лицу с живой жизнью, ее непосредственными источниками. А сколько мы сумеем почерпнуть из них, будет уже зависеть не от внешних условий, а от нашей расположенности, внимательности, открытости.

Почти так же, как в «Солярисе».

Эта точка зрения не менее требовательна, чем самые горячие пожелания силы характера или «вооруженности наукой». А. Тарковский эту вооруженность не отрицает, а приемлет. Но сверх того он заботится о другом: «Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень».

Это значит, какими бы знаниями и могуществом вы ни обладали, будьте всегда и до конца людьми: перед другими, перед судом своей собственной совести, перед тем, что выше всех нас — величием мироздания, человеческой культурой, природой.

Великие творения духовной культуры все время присутствуют в фильме как некий символический ряд, как высокая мера человеческого достоинства и высокая мера требовательности к человеку.

Вспомните также, что говорит Снауту Крис, потрясенный попыткой самоубийства Хари: «Ты понимаешь Толстого? Его мучения по поводу невозможности любить человечество вообще... Ну вот я тебя люблю... Но любовь это чувство, которое можно пережить, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие, а любишь то... что можно потерять... себя... женщину... родину... До сегодняшнего дня человечество, Земля были попросту недоступны для любви, ты понимаешь о чем я, Снаут? Нас ведь так мало! Всего несколько миллиардов — горстка! А может быть, мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей, как повод для любви, а?»

А. Тарковский подробно исследует личную нравственность своих героев. Но сколь бы интересен ни был этот частный психологический аспект, режиссера он занимает в соотношении со всечеловеческим, с увеличенным уже сегодня масштабом человеческого космоса.

А. Тарковский побуждает человека встать на новую нравственную ступень. Верит в его способность сделать этот шаг. Иначе А. Тарковский не обращался бы к нему со своей проповедью. Не был бы способен на тот моральный пафос, которым одушевлен фильм. Именно в этот моральный пафос он вложил свое понимание величия человека.

Не только искусство

Фильм из космоса все время возвращает нас на Землю. А нам снова необходимо обратиться к фантастике.

При таких возвращениях, зачем она?

Так и говорят: фильм недостаточно фантастичен. И наоборот, что фантастика в нем и вовсе лишняя, потому что основанием для сходных психологических конфликтов могли быть обстоятельства совсем не фантастические.

Стимулировать разные уровни нравственно-эмоциональной жизни героев, вывести их из рационалистического бухгалтерского созерцания мира можно и без фантастики.

Но А. Тарковский озабочен не только разрушением этого рутинного равновесия. Он ищет предельных ситуаций, в которых бы герои испытали потрясение, заставляющее иначе взглянуть на свое внутреннее мироустройство.

Изменился лик жизни. Даже с межконтинентального лайнера видно, как мала Земля. И даже книгочею, сидящему у полки с книгами, заметно, как стремительно расширяется человеческий космос. Каких тайн касается его познание. Как меняет он облик Земли, везде оставляя следы своей деятельности. А что будет завтра?

А. Тарковский — современный художник. Он понимает: без этих новых соотношений, без увеличенной эмоционально-психологической нагрузки всякое решение «вечных» вопросов — отвлеченная фикция.

Вот тут-то и необходима фантастика. Без ее экспериментальной модели трудно представить, куда мы идем, какому давлению — порою неосознанному — подвергается наша психика уже сегодня. Фантастический домысел становится условием реалистического мышления. Псевдонимом того, что уже существует в жизни, но еще не сформулировано.

Этим, между прочим, объясняется, почему она так «незаметна» в фильме. Сама по себе фантастика нимало не интересует режиссера. В одном из интервью он говорил: «Глубина и смысл повести Станислава Лема не имеют отношения к жанру научной фантастики, и полюбить ее только за жанр недостаточно». «Не имеет отношения»— сказано, конечно, слишком сильно. Однако в применении к фильму самого А. Тарковского это означает, что фантастика у него функциональна и поэтому не подчеркнута, не гипертрофирована, не стремится к экзотической изощренности.

Я бы сказал, что «Солярис» изначально фантастичен, но не более, чем древний эпос — «Одиссея» или «Эдда», например.

Загляните в «Младшую Эдду»:

«Люди размышляли и дивились тому, что земля, и звери, и птицы, имея во многом одно естество, все же так по-разному ведут себя. Одно естество было в том, что если копать землю на высоких горных вершинах, там забьет вода, и нужно там рыть воды не дольше, чем в глубоких долинах. Так же и звери и птицы: в голове и в лапах у них кровь течет на одинаковой глубине. Другое свойство земли в том, что каждый год растут из нее трава и цветы, и в тот же год все это никнет и вянет. Так же и у зверей и птиц: и у них растут шерсть и перья и каждый год выпадают. Вот третье свойство земли: когда она взрыта и вскопана, трава растет в самом верхнем слое почвы. Люди думали, что скалы и камни — это зубы и кости живых существ. И по всему этому они рассудили, что земля живая и неким образом наделена жизнью, и они думали, что она очень стара годами и могуча в своем естестве. Она питала все живое и завладела всеми умершими. Поэтому они дали ей имя и возводили к ней свой род».

Может быть, не столь прямолинейно одушевлена в фильме Земля. И другой могущественной, таинственной и непонятной жизнью живет загадочный Солярис.

А. Тарковского влекут к себе тайны жизни. Он хочет постигнуть их, не анатомируя, не разрушая живой материи бытия. Задача трудная, но для художника не безнадежная.

На помощь он привлекает фантастику. Фантастика — одно из условий современного эпоса. Без нее сегодня в аналогичных случаях невозможно обобщение.

Разговор о фильме «Солярис» неизбежно выходит за пределы киноискусства. И мне кажется, судить о нем только на основании зако-

нов кино недостаточно. С одними лишь эстетическими критериями хорошего вкуса тут ничего не сделаешь. Вспомните претензии («Вопросы литературы», 1973, № 1), которые были с разных сторон ему предъявлены: слишком затянуто разглядывание природы в начале и навязчиво длинна дорога, по которой мчится обиженный Бертон, необязательны черно-белые кадры его отчета перед комиссией, история с Хари уводит от основной мысли, сбивчивы диалоги, позы героев преобладают над мыслительным началом. И будь я убежден в основательности подобных оценок, со своей стороны добавил бы: бытовая, физическая, физиологическая обыкновенность слез, ран, смертей зрительно как-то не всегда согласуется с пафосом неведомого, с тайной Соляриса. Хотя я не представляю, что тут можно было сделать иначе.

Перечнем этих «промахов», как легко понять, последовательно уничтожается если не весь фильм, то значительная его часть.

Справедливо ли? Или другой вопрос: кто более прав в своих претензиях?

Мне кажется, что «Солярис» — кинопроизведение, в особенности требующее судить о нем, точно исходя из замысла автора. Дело в том, что и его реализм и его фантастика — это не бытовое жизнеподобие и не технологическая конструкция, а некий жизненный процесс, некий ритм фиксации живой мысли, который нельзя менять произвольно. Это нарушило бы течение фильма, изменение одного эпизода повлекло бы изменение другого: укороченный путь Бертона вынуждал бы сократить подробности пейзажа и т. д. До «исправления недостатков» режиссер может только дожить в своей дальнейшей творческой жизни, компенсировать их новыми идеями, другой удачей в другом фильме. К тому же, не обязательно фантастическом.

Весь этот фильм, от самого начала и до конца,— напряженное развитие мысли, создание таких психологических ситуаций, которые последовательно приводят А. Тарковского к определенным нравственным итогам.

Однако он мыслит как художник. И та медленность фильма, та «растянутость», которая ставит его в конфликтные отношения со зрителем, требующим сюжетной остроты и динамики, — это последовательное стремление «формулировать» мысль средствами киноискусства. А. Тарковский остерегается навязывать ее с помощью словесных силлогизмов, красноречивых монологов и подогретых пафосом жестов. И попадает в трудную ситуацию, ведущую к нарушению контактов между фильмом и частью зрителей. Нарушение такого контакта — факт очевидный и заслуживающий специального анализа. Но как бы ни был важен такой анализ, здесь им заняться не придется. Статья разрослась, и мне остается вернуться к философской концепции фильма. Она моралистична. Но свои нравственные «максимы» и «афоризмы» режиссер неизменно превращает в великолепное зрелище.

Они возникают из зрелищных контрастов, из противоборства страстей, сопоставляемых с бурным и загадочным поведением Соляриса. Они в музыкальных лейтмотивах. В парадоксальном соседстве конкретной музыки и фаминорной хоральной прелюдии Баха. В живописном ряде ассоциаций. В наложенных друг на друга образах сна и яви, подробностях земного и космического быта. Каждое такое сопоставление не просто игра кинематографическими эффектами, но формулировка определенной мысли, «фраза» из нравственно-философского диалога со зрителем.

«Солярис» — произведение искусства, великолепная работа большого содружества талантливых художников. Но говорить о нем только как об искусстве недостаточно. Потому что это не только искусство.

«О себе могу сказать, что я безусловно и прежде всего моралист»,— признается американский фантаст Рей Бредбери, художник высокого класса, великолепный фантазер, тонкий лирик-психолог. И обобщает: «Из десяти современных фантастов в девяти вы различите моралиста».

А. Тарковский не составляет исключения. Он, без сомнения, тоже моралист. Но, как и Бредбери, моралист в пафосе *своего* искусства. «Солярис»— явление не философствующего, а философского кинематографа.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Простота правды

Надежда Федосова и ее роли

Э. Лындина

1.

Зрители хорошо знают эту актрису, хотя вокруг ее имени не витает традиционный, слепящий глаза ореол славы, обычно возникающий при экранном взлете кинозвезд. У Надежды Капитоновны Федосовой все проще, суровее и оттого — надежней.

Она пришла в кинематограф из театра. И пришла поздно.

Ушедшего времени не вернуть. Но и сегодня стоит задуматься, отчего в дни молодости актрисы кинематографисты миновали ее талант, не оценили ее острой, самобытной манеры, ее человеческой и творческой значительности.

Задуматься об этом стоит потому, что и нынче, увы, нередко случается, что именно неординарность, своеобычность актера — внутренняя и внешняя,— требующие от сценариста, режиссера, оператора адекватных творческих усилий, особой чуткости, смелости, риска, отпугивают их от неординарной актерской индивидуальности, влекут их к повторениям найденного в других фильмах.

Да, так и не сыграла Надежда Федосова в молодые свои годы в кино ролей, которые стали бы вровень с ее известнейшими театральными работами — Комиссаром из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского или трагической Марицей из «Каширской старины» Д. Аверкиева...

И все-таки она успела. Успела и в кинематографе сказать свое слово, причем буквально с той минуты, когда вышла на съемочную площадку.

Женщин, которых Федосова играла и по сегодня играет во многих фильмах, принято называть простыми.

Да какие же они простые?!

В определении этом, вероятно, сказался прежде всего устаревший социальный оттенок, якобы обозначающий их общественное положение, но никак не характеризующий их суть.

Кем бы ни была Федосова на экране, героини ее всегда, постоянно, всеми корнями связаны с временем, с проблемами, рожденными его непрестанным движением, его переменами и борениями.

Откуда приходит это?

С этого, наверное, и начнется наша статья...

2.

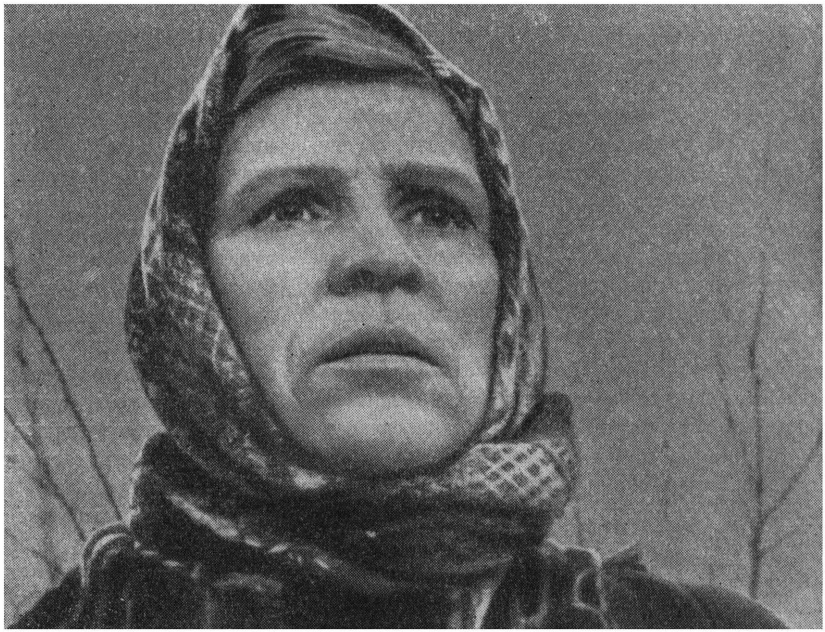
— Сниматься в кино больше не стану. Не хочу...

Так началась наша беседа с Федосовой.

Федосова говорила об этом спокойно, с той внутренней убежденностью, которая приходит после обдуманного и выношенного решения. Заранее приготовленная мною и казавшаяся дома такой стройной схема нашего разговора становилась обидно бесполезной, так что оставалось лишь одно — спросить Федосову:

— Но почему вы не хотите сниматься?

— Потому что играю подряд одно и то же. Я уже заранее знаю, как режиссер читает



«У твоего порога». Мать — Н. Федосова

сценарий и прикидывает: «Ага, вот здесь роль для Федосовой. Она уже это столько раз играла, так что сумеет. Не соврет, вытянет... Приглашу-ка ее». А для меня смертная тоска повторяться из картины в картину. Да что я — я уж стара. Но ведь так поступают и с молодыми, а для них это беда еще более горькая. А потом мы удивляемся — отчего так быстро увял актер или актриса? Отчего быстро сошел с экрана? Да все оттого же — никто с ним не работал, никто по-настоящему не зажегся им, не полюбил его. А без режиссерской любви — нет актера. Мне приходилось слышать, когда о фильме говорили: актеры хорошие, а режиссера в картине нет. Не верю, не бывает так, слишком прочно все в нашем искусстве взаимосвязано.

Настоящая актерская удача начинается с настоящего сценария и настоящего режиссера, наши удачи и неудачи нераздельны, я тысячу и еще тысячу раз готова это повторить.

Могу привести хрестоматийные доводы. Я театральная актриса, мне легче обратиться к театральной жизни: Станиславский и плеяда актеров Московского Художественного театра. Более современный пример — это Товстоногов, вырастивший Копеляна, Стржельчика, Лаврова, Юрского, Доронину.

В кино, по сути, то же самое.

Личность режиссера определяется для меня, актрисы, отнюдь не успехом его картины. У наших лучших, интереснейших художников бывали взлеты, бывали неудачи. Но талантливый режиссер интересен и по-своему выражен даже и в неудаче. И в ней ощутимы его взгляды, его направленность, наконец, сама его личность. Обиднее другое: когда проступает пустота, режиссерский вакуум...

Такой режиссер и приглашает актера, заранее подстраховавшись, потому что боится

рисковать, боится неожиданностей. А какое настоящее искусство возможно без риска, неожиданности — только здесь и пролегает путь к открытиям.

А коль так страшен риск, поработайте с актером до пробы, посмотрите в деле, на что он гож. Дайте ему порепетировать, поискать, дайте вжиться в роль, что-то нащупать. И дайте ему успокоиться перед пробой, поверить в себя. Обычно проба — величайшее нервное напряжение. Актер терзается: смогу ли, выдержу ли, утвердят ли... И чем больше нравится роль, тем больше этого трепета, который не всегда в помощь нам.

Сейчас большая часть режиссеров начинает творческую работу с актером непосредственно у камеры, прямо с команды «Начали!». Сколько раз я сама влетала на съемочную площадку без единой репетиции — ненавидя себя за это.

А потом мы пожинаем плоды и сетуем...

Лишь дважды я встретилась в кинематографе с режиссерами, которым актер был нужен и по-особому дорог.

— Вы говорите о Герасимове и Райзмане?

— Да.

3.

Моя догадка была проста. Именно в картинах Райзмана и Герасимова актриса сыграла свои лучшие роли: Аникину в «Журналисте» и мать Ксени, Татьяну Максимовну Завьялову в фильме «А если это любовь?».

...Мало ли бродит их по земле, злобствующих, неутомимых в своей ненависти мещанок, любительниц замочных скважин и дырявых заборов, к которым жадно приникает их хищный и любопытный глаз? Стоит ли сегодня искусству обращаться к ним, к их убогим и скудным душам?..

Судя по тому, как Федосова сыграла Аникину,— да, стоит.

Актриса не просто подтвердила факт существования личности, подобной Аникиной. Она распознала ее социальную сущность, неоднозначность ее противоречивого характера, как и ту истинную опасность, которую несут с собой аникины.

Казалось бы, пишет и пишет старая, вздорная женщина бесконечные жалобы во все инстанции, судится из-за огорода, склочничает — ну, и привыкнуть бы давно к этой грязи, махнуть бы на нее рукой. Но Аникина ищет большего, нежели решения тяжбы в свою пользу,— она за «справедливость». Свою, выношенную, выстраданную, в борьбе за которую она давно, сама того не ведая, утеряла чувство реальности. Она отторгнула себя от жизни, не заметив всех ее перемен, отгородилась от людей стеной злобы, мелочного недоверия, жаждой всем навязать свою мораль, свою тоскливую ограниченность.

Все застыло и окаменело в этой женщине. Ее почти неподвижное лицо, волосок к волоску прибранные серые волосы, настороженные глаза, брезгливо опущенные углы рта, постоянная едкая усмешка.

Застыла и ее душа в единственной устремленности — в сражении с теми, кто, по ее глубокому убеждению, «расстался с принципами».

Разумеется, с принципами в ее понимании этого слова. Их она судит страстно, с огромной внутренней силой, не щадя самое себя. Аникина обобщает — за пятью сотками отнятого у нее огорода ей видится «цепь гнуснейших явлений действительности», и ничего иного ей в окружающей жизни не видится и никогда не увидится. Ее угол зрения постоянен — все стало «не так».

Федосова сыграла не только злобу, ожесточение, ограниченность, но и трагедию человека, потерявшего истинные контакты с жизнью, в сущности, человека «глубоко несчастного», как говорит об Аникиной герой картины журналист Юрий Алябьев.

Несчастье Аникиной для Федосовой прежде всего в самой ее героине. Актрисе важно было показать его причины, закономерность того, как нравственно опускается человек, растливший собственную душу злобой, неверием, узостью. Ей важно было создать социальный портрет людей этой категории.

Федосова не жалеет Аникину, потому что зло, которое та несет миру, наступательно и осознанно. Оно может раздавить, искалечить,

морально уничтожить других людей, оно активно и целенаправленно.

Иная суть для актрисы—мать Ксени в картине «А если это любовь?».

Федосова могла здесь со всем присущим ей мастерством сыграть просто быт, подкупить зрителей точностью деталей, достоверностью, искренностью.

Кстати, все это есть в картине.

Но Федосовой мало только этого. Она ищет суть характера, то типичное, что роднит Татьяну Максимовну Завьялову с другими, что не дает ей быть сильной, свободной, нужной своим детям.

Поначалу мать Ксени почти ненавидишь. Когда стоит она посреди двора, разъяренная, бросающаяся на дочь с пощечинами — только оттого, что двор уже «осудил» ее дочь, вынес ей приговор. Ни стыда за себя, кажется, нет в этой тупой женщине, ни душевного такта, ни сострадания.

А потом Федосова словно бы разматывает перед нами тот клубок противоречий, что тугими узлами опутал всю душу Татьяны Максимовны. Она ведет нас по этим непростым лабиринтам, и встает вся, и прошлая и настоящая, жизнь немолодой, такой усталой женщины. И ее давнее одиночество, и то, что семья кормится ее трудами, ничьими больше. И то, как из последних сил бьется она, чтобы у нее в доме все было, как у людей. Страстно хочет она, чтобы ее дочки жили не так, как жила она, и для этого готова на все. Поэтому же она боится и всего того, что может, как ей кажется, в чем-то помешать ее девочкам, нарушить ту жизненную программу, которую она для них наметила. Она готова стать союзницей самого жестокого врага своей дочери, Марьи Павловны, потому что ей близка духовная ограниченность учительницы, мыслящей «от сих до сих». Она и Ксе-

«А если это любовь?». Мать Ксени — Н. Федосова (в центре)

ню не может понять потому, что случившееся с ней вырывается за рамки привычных представлений, понятий, желаний.

«Дворовый» кодекс морали для Татьяны Максимовны незыблем.

Незыблем до той минуты, пока не дрогнет в материнской любви сердце героини Федосовой. А когда она почувствует, что далее не в силах сносить страдание Ксени, все сразу обрушится, все полетит — лишь бы утешить девочку. И защищать ее она будет от всего мира, лаская, уговаривая, целуя ей ноги. С какой страстной горечью вырывается у нее: «Разве мне для себя чего надо? Вам бы только хорошо было — тебе да Тане...»

Как согласовать себя с жизнью — Татьяна Максимовна не знает, не умеет. Но нельзя не отозваться на ее боль, нельзя отвернуться от нее, нельзя ее отвергнуть. Ей можно и нужно сострадать.

Играя Варвару Васильевну Аникину и Татьяну Максимовну Завьялову, Федосова вторгалась в жизнь, она требовала внимания, взывала, тревожила. Актриса сполна выразила в этих работах свое отношение к окружающей жизни, к ее временным сдвигам, к тем, кто не понял и не принял смысл свершающихся в ее недрах перемен.

4.

— ...Работать с Герасимовым и Райзманом было великим счастьем,— продолжает вспоминать Федосова.— И роли удались благодаря им и, конечно, великолепной драматургии. Не люблю, когда мои коллеги порою говорят: «Я сыграл, я создал образ...» Трое создают образ героя — драматург, режиссер и актер. Для меня это выверенная всей жизнью формула, никогда от нее не откажусь.

Что такое Аникина? Драматург Герасимов плюс режиссер Герасимов плюс актриса Федосова. То же самое Татьяна Максимовна Завьялова, разумеется, с другими слагаемыми — тут драматурги Ольшанский и Руднева плюс режиссер Райзман плюс актриса Федосова...

Знаете, о чем я подумала, когда впервые прочла сценарий «Журналиста» в журнале «Искусство кино» (его опубликовали там еще до начала съемок)? Я подумала: «Боже, кто же будет играть Аникину? Какая страшная женщина... И как ее играть?..»

А на следующий день мне позвонил Сергей Апполинарьевич Герасимов и предложил мне роль Аникиной без пробы. Было и лестно и тревожно.

Помню нашу первую беседу по поводу роли. Герасимов сразу же спросил, что я думаю о ней. Я попросила у него времени для размышления, сказала, что приду и не столько расскажу, сколько покажу. Действительно, через несколько дней мы вместе с Юрием Васильевым, игравшим Алябьева, показали Сергею Апполинарьевичу несколько сцен. Ему понравилось. Это обнадежило, хотя то было только началом. Аникина мучила меня — откуда она такая взялась? Я стала ходить в редакции, в те отделы, куда больше всего бегают кляузники. Я стояла в очередях, прислушивалась к разговорам. Часами проводила время в залах суда. Однажды попала туда, когда слушалось дело о... сундуке. Судились две сестры — из-за старого, древнего сундука. Стояли перед судьей две старые женщины, обе с железными, скованными лицами, не лица — маски. В своих показаниях они как будто бы бились «за правду», мол, дело не в сундуке. Но вся их «правда», как ни верти, в итоге упиралась в сундук, который для них весь свет застил.

Я их запомнила. Подумала, что жизнь Аникиной — та же борьба за сундук, в которой она потеряла все человеческое.

Наверно, это было толчком. А на съемках больше всего помогало то, что я постоянно ощущала страстную заинтересованность в моей работе со стороны Герасимова, такую же жажду правды, какой была полна в то время я сама. Во время репетиций я чувствовала, что он как будто играл вместе со мной, переживая каждый мой жест, каждое мое движение. Как это нужно актеру! Как важно нам знать, что у режиссера болит за тебя душа...

Герасимову нравился каждый дубль, а от этого приходила вера в свои силы, и я играла на подъеме, увлеченно...

«А если это любовь?». Ксеня — Ж. Прохоренко, мать Ксени — Н. Федосова

Мы много репетировали, иногда всю сцену, иногда — отдельные фрагменты. Зато потом не было бесчисленных дублей, во время установки света актеров заменяли дублеры. То есть мы выходили на съемочную площадку, ничего не растеряв, не потеряв способности к живой реакции.

Очень помогало и то, как необыкновенно внимательно следил Герасимов за тем, в какой обстановке находится актер на съемочной площадке, — для него важна каждая подробность. Я уже не говорю о гриме, костюме. Он знал, какой чай пьют герои, за каким столом сидят, какие занавески у них на окнах и что им из этих окон видится. А это актеру не даст солгать, соответственно настроит, создаст настроение.

Между тем приходилось мне сниматься и так, когда режиссер не знал, в каком костюме я выйду на съемку — это, мол, дело художника, костюмера, что ему время терять...

На съемках у Герасимова была необыкновенно спокойная, доброжелательная атмосфера. Никогда мы не слышали резких слов, повышенного тона. Я говорю об этом не случайно, дело не только в элементарной этике. Трудно сосредоточиться, когда слышится окрик, грубость. А я знаю режиссеров, у которых в этом и заключается весь метод работы с актером.

Очень мягко работает и Юлий Яковлевич Райзман, хотя у него свой подход. Мне казалось, что он «собирает» из меня мою героиню. У Юлия Яковлевича не сразу догадаешься, пришлись ли ему твоя работа, твое решение по душе.

Репетируешь, а он смотрит, молчит, наблюдает. И вдруг:

— Вот здесь вы очень точно сыграли... Верная интонация.

И ты для себя это фиксируешь. А он, очевидно, из таких фрагментов складывает роль — как мозаику. И делает все это так, что актер полностью убежден, будто сам все нашел, сыграл.

На самом же деле им четко управлял режиссер, с большим тактом, с большим уважением к актеру.

Во второй своей встрече с Райзманом, в фильме «Твой современник», я это особенно хорошо поняла. Я уже знала его метод, но это не смущало. Наоборот, радовало, что режиссер точно, умно тебя корректирует.

— А был ли во время съемок в фильме «А если это любовь?» такой же «толчок», как в «Журналисте»? Я говорю о встрече в суде. Или вам такой импульс был нужен только для роли Аникиной?

— Наверно, был. Только вышло все по-другому. Я уже снималась, уже многое знала о жизни Татьяны Максимовны — особенно о том мирке, в котором она постоянно вращается, о тех его законах, которым она слепо верит и следует. Я чувствовала усталость героини, ее душевную ожесточенность. Но все-таки чего-то мне еще не хватало.

Однажды я ехала на съемку. Вышла из дома, увидела девочку, игравшую с кошкой. Кошка неожиданно укусила девочку, та закричала, естественно, сразу же прибежали люди, кликнули ее мать. Знаете, что сразу же сделала эта женщина, когда увидела своего ребенка? Она его ударила. Ударила, конечно, от страха, от отчаяния. Она плакала и била свою дочку, и как страшно это было!

Потом она схватила девочку, поволокла ее к троллейбусу, видимо, повезла к врачу. Я ехала с ними. И в троллейбусе мать продолжала плакать и бить дочку.

Формально, казалось бы, ничего общего с матерью Ксени. Та бьет дочь в силу совершенно иных причин, все в нашем фильме было сложнее, глубже. Но я вдруг увидела, какие уродливые формы может принять материнское чувство, как оно порою страшно трансформируется...

Актер становится богаче, когда жизнь вот таким внезапным толчком подведет его к сути того характера, который он ищет. Что-то подмеченное ляжет на душу, так же просто, как и другие жизненные впечатления. И вдруг это воспоминание, ощущение возвращается к тебе, только обретает иную оболочку.

Анна Маньяни сказала, что у жизни можно всему научиться. Я без конца повторяю это себе.

У Корнея Ивановича Чуковского я прочитала о Толстом: «Толстой не изображал людей, он преображался в них. Он поселится сперва в одном каком-нибудь своем персонаже, проживет в нем несколько дней, посмотрит его глазами, походит его походкой, подумает его мыслями. Потом переселится в другого и снова живет там, сколько ему нужно...»

Меня поразили эти слова. Я запомнила их утилитарно, особенно слово «переселиться». Я — не гений, я — обыкновенная артистка, но эти слова и для меня могут стать ориентиром, опорой.

Да и как иначе работать актеру, особенно театральному, у которого — что ни день, то репетиция, спектакль, другие образы, другие характеры. Сегодня он принц, завтра — жалкий бродяга, послезавтра — герой, вознесенный толпой, через день — пария, убийца. Сегодня — русский дворянин, завтра — испанский тореро... Примеры грубые, но ведь так и случается в действительности.

Здесь без «переселения» не обойдешься.

А это — то же перевоплощение.

Мне кажется, сейчас в театральных школах мало думают об этих проблемах. И в кино лишь в редких случаях требуют «переселения» от актера. По-моему, потому что боятся, как бы актер не потерял правды поведения, свободы, достоверности — камера в кино особенно чутко улавливает искусственность.

Вот актеру и предлагают идти по пути наименьшего сопротивления — играть себя.

Он это делает поначалу довольно удачно, и мы умиляемся — ах, молодец, ах, как свою

сущность выразил. А мне эта сущность глаз и слух режет — когда молодой актер отрастит бороду и думает, что этого достаточно, чтобы влезть в шкуру старого человека. У того ведь и взгляд на жизнь иной, и восприятие, и ритмы. И у того актера, который этого не поймет, так и будет проглядывать за бородой инфантильность, неопытность, духовная незрелость.

Ничего не искал человек и ничего не нашел. Вот тут и надо бы на него обрушиться, ведь только так можно помочь актеру: пусть и причинив боль. А мы жмемся, жалеем, боимся обидеть, чем совершаем, может быть, преступление перед начинающим художником.

Я училась у Алексея Дмитриевича Попова. Говорят, хорошо училась. Но он никогда не ставил мне «отлично», никогда не говорил «ах, молодец, ах, как хорошо...»

Трудно было?

Конечно. Но то был подход с позиций самого высокого доверия. Он мобилизовывал, не давал покоя, закалял, а закалка очень нужна в нашей профессии, никому не обещающей легкой жизни.

Я прошла длинный путь и знаю: когда все дается легко, настоящих вершин не достигнешь.

Актер должен выстрадать роль.

5.

В наши дни, когда путь актера к своей профессии, в основном, легко укладывается в привычную схему: школа — вуз — сцена или экран, биография Федосовой воспринимается как резкое нарушение этой благополучной схемы. Она чем-то похожа на драматическую повесть с неожиданными, крутыми сюжетными поворотами.

...В семье, где рано умерла мать, где пил отец, где было девять детей, о сцене вряд ли мечталось и говорилось. Главной была забота о куске хлеба на каждый день.

Не сдавшись, не ожесточившись в этом повседневном противостоянии горю и бедности, Федосова уже в юности выбрала для себя профессию, несущую людям улыбку и радость. Она стала затейником в ЦПКиО. Выступала на площадках, собирала зрителей. Друзья советовали: «Иди, учись, будешь артисткой». О театре заговорил с Федосовой и ленинградский режиссер Радлов, заметивший талантливую девушку.

Она долго колебалась и наконец пришла на вступительные экзамены в школу Малого театра. Ей было в то время двадцать три года. А через некоторое время учебу пришлось оставить — слишком тяжко и голодно жилось.

Но она вернулась на сцену — на этот раз в школу при театре Революции, где училась у А. Д. Попова и М. И. Бабановой.

Отсюда, из этой трудной молодости, из испытаний, из всего того, что пришлось преодолеть на пути к своему призванию, родилась бесконечная преданность Федосовой своей профессии, полная самоотдача своему делу.

В картине И. Велембовской и П. Любимова «Впереди день» она сыграла Марью, деревенскую женщину, которая от нужды, от бедности отдала на воспитание родной сестре одного из своих сыновей-близнецов. Роль была небольшая — всего два-три эпизода. А за ними Федосова увидела всю горькую Марьину жизнь — гибель мужа, с которым успела она прожить всего несколько лет, раннее увядание, беды, что навалились на одинокую мать, и ее полное забвение себя — только бы поднять детей, только бы выдюжить. А потом — постоянное сознание вины перед мальчиком, с которым она рассталась в лихую минуту. В тексте роли нет ни слова о том, как страдает от этого Марья. А для Федосовой это стало главным, как и предощущение тех катастроф, что обрушатся на Валентина, в них ведь она считает виноватой прежде всего себя. И когда она просто говорит о нем с другим своим сыном, Василием, видно, как болит у нее душа, как страдает она, что разъединила братьев, что не выстояла под нажимом сестры... И все это — уже в одном том, как выговаривает она имя сына, как мгновенно меняется ее лицо, как печалятся глаза...

Депутат в фильме Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Твой современник» всего на несколь-

«Женщины». Мать Альки — Н. Федосова

ко минут появляется на экране. А актриса сыграла и спокойную мудрость, и знание людей, и доброту, и душевный такт, и чуткость, и некоторую долю иронии, пришедшую к немолодой женщине за многие годы жизни, полной своими и чужими треволнениями...

6.

— Актер должен выстрадать роль. Настоящая работа всегда дается ценой огромных усилий, иногда и болью, а для актера — особенно. Это тяжкий путь — и единственно верный, по-моему.

Мы жалуемся, что слишком быстро меркнут наши кинозвезды, особенно из молодых, ругаем актеров. А я их не виню. Наоборот, жалею и многого от многих из них жду.

Актер в кино снимается от случая к случаю. Я уже говорила, нет риска в выборе, в приглашении на роль, нет умения всерьез присмотреться и прислушаться к новому человеку. А как же иначе сможет этот человек, тем более молодой, осуществить себя в искусстве? Пока право на творческое самовыражение дано у нас режиссерам, у актеров это право почти отсутствует. Есть доля правды в разговорах об актерском самоизносе, самосъедании, действительно — три-четыре роли в кино, и актер становится однообразным, все наперед знает, ничем он тебя не удивит.

...Меня, например, видимо, до конца жизни определили в «матери». Которые в длинных юбках, в платках, иногда с характерцем...

А матери бывают очень разные.

Однажды я лежала в больнице со своим внуком. Палата была большая — на несколько детей. Естественно, ко всем прихо-

дили матери. Какие же они были все разные, даже в палату входили по-разному...

Одна постоит у порога, глазами своего паренька найдет, и смотрит, смотрит на него. Другая сразу кинется к ребенку, заплачет, зацелует...

А потом смотришь, как они со своими детьми разговаривают. Одна все время чем-то недовольна, ворчит, бурчит, без конца учит ребенка. Другая, наоборот, молча поправит постель, молча возьмет сына за руку, но с такой любовью. Третья — гостинцами засыплет, а сама краем глаза косится, как бы ее чадо не вздумало кого угостить. Четвертая умиляется, говорит с ребенком какими-то своими, домашними словечками, ничего не видит вокруг. А пятая мигом развеселит всех, всей палате подымет настроение...

А я слушаю иных режиссеров и кроме цвета платка ничего от них узнать не могу. С кем же прикажете искать душу, в которую надо переселиться?

— А может, тут вина сценаристов?

— Не думаю. Мне приходилось читать интересные сценарии, но в том варианте, когда их только сдавали авторы. Беда в том, что у нас в кинематографе во время работы никто не отвечает за текст сценария. И драматург в результате нивелируется, отстраняется, на него вообще не принято обращать внимание. Сценарий на съемках «переписывают» все, кому заблагорассудится. Режиссер, актеры, иной раз — оператор. И каждый своим языком, словом, как в басне «Лебедь, рак и щука» — тянут кто куда. Законерщик же всему режиссер, он первым начинает «работу» над текстом: перекроит, выбросит, допишет, переставит. Автора — в сторону. Такие эксперименты позволяют себе нынче даже с классикой...

Самый печальный итог подобной обработки сценария всем коллективом — обезличка, потеря авторской индивидуальности. Уходит колорит вещи, теряет значение насыщенность ее определенной фактурой, бытом, принадлежностью к тому или иному месту действия.

И чаще всего это относится к картинам, которые снимают наши центральные киностудии. Из кинематографа в таких случаях уходят приметы русской жизни, ее своеобразие, уходит живая прелесть, богатство русского языка.

«Женщины». Виктор — В. Мизин, мать Альки — Н. Федосова, Алька — Г. Яцкина

Я страдаю, когда сталкиваюсь с этим как актриса, страдаю и как зритель. Ведь в колорите, в слове, в подробности — живое отражение национального характера. Всем людям свойственны, в общем, одни и те же чувства, но выражают их люди по-разному. Здесь играют роль и язык, и веками сложившиеся народные традиции, и темперамент, и прошлое народа... Об одной и той же истории, например, о семейной драме, в Вологде вам расскажут по-одному, в казачьей станице — по-другому, в южном приморском городе — по-третьему.

А вы послушайте и посмотрите на актеров, играющих в фильме, снятом на московской киностудии. Если, допустим, вас не проинформировали, где происходит действие. Об этом вы догадаетесь только по натурным съемкам, и то приблизительно. А по речи, по повадкам — лучше и не браться.

Утеряна и красота звучания настоящей русской речи. Я помню голоса, интонации Рыжовой, Массалитиновой, Пашенной. У Массалитиновой можно было учиться мелодии, музыке нашего языка. А сколько характерности было в одних только рыжовских «где уж... как уж... что уж...», сколько было в этих междометиях лукавства, доброты, мягкого юмора. Я любила слушать Дмитрия Орлова, читавшего Некрасова, Твардовского.

Иногда я смотрю какой-нибудь фильм, а думаю об Александре Николаевиче Островском, который ходил не смотреть — слушать свои спектакли из-за кулис. Что, если только прослушать нынешний фильм? Дело не в количестве слов. Дело в том, что самоценность слова часто утеряна, его не берегут на съемочных площадках, не доносят его до зрителей.

А от слова во многом и шли прекрасные традиции русского искусства. В 30-е годы в кинематографе в этом русле работали Алейников, Каюков, Зражевский, Ванин. Сейчас нет такой актерской традиции, и не потому, что нет актеров этого плана. Они-то есть, но им не от чего оттолкнуться, не на чем строить подобный образ. Эти традиции пытается отстоять талантливая Валентина Владимирова, но какие крохи ей отпускают обычно сценаристы!

7.

Федосова говорит о Валентине Владимировой. Но ведь и сама она стремится идти тем же нелегким путем, всячески «сращивая» роль с народной жизнью, «дописывая» ее где-то подмеченными деталями, пытаясь отыскать точное звучание для каждого слова, вложенного в уста своих героинь.

Она точно знает «адрес» этих женщин, их социальную принадлежность, и лучше всего чувствует себя тогда, когда сценаристы подробно, точно обрисовывают бытовую среду, в которой протекает действие.

...Напевная раздумчивость Марьи в картине «Впереди день». Неожиданное спокойствие, какая-то внутренняя плавность речи среди грохота снарядов в фильме «У твоего порога».

Судорожная, однообразная сбивчивость фраз Татьяны Максимовны Завьяловой, взорванная вдруг ласковыми, теплыми нотами, словами, вынесенными из деревенского детства — «ягодка», «деточка».

Дело здесь не только в приметливости актрисы, Федосова роднится с теми, кого играет и любит играть. Ее встречи с людьми — не туристический экскурс за характерными деталями и подробностями. Она копит и приберегает их, чтобы вплотную приблизиться к своим героиням, докопаться до сокровенного их начала.

Актриса ропщет, что записана режиссерами по разряду матерей. Наверное, она права — круг ее кинематографических работ мог быть гораздо шире. Но, сетуя, она и в этом отведенном ей кругу стремится к разнообразию характеров, к не повторимости каждой такой роли.

Была мать Ксени.

Была и мать Альки в картине «Женщины», тоже всего несколько эпизодов, где Федосова сыграла суровую мудрость деревенской женщины, ставшей выше пересудов, чем и сохранила в дочери веру в людей и волю к жизни.

Была мать большой подмосковной семьи в фильме «У твоего порога». В этой роли Федосова соединила бытовую правдивость и величие духа, обыденность и бесконечную самоотверженность, органичную для ее героини, как дыхание. Виделась зрителю вся простая, обычная жизнь этой женщины — дом, дети, заботы, и вся она, как белка в колесе, в этих хлопотах, изо дня в день. Шумит война у порога ее дома, а она — та же, будничная. Но так казалось оттого, что спокойное ее мужество не нуждалось во внешней патетике. Символика (а Федосова достигала ее, но своими, присущими ей красками — суровым спокойствием, убежденностью, ясностью поступков и силой характера) обретала прочную, земную основу, и бытовой, на первый взгляд, образ вырастал до песенного обобщения.

Жанровая достоверность никогда не становится для Федосовой итогом, окончательной целью. Это лишь путь и средство к созданию масштабного, яркого н а р о д н о г о характера на экране.

8.

— Я только что закончила сниматься в одном фильме, поставленном по рассказу сибирской журналистки. Картина из нынешней, деревенской жизни.

Так вот, во время съемок наш звукооператор, человек профессионально грамотный, запротестовал против «деревенских» слов. Он считает, что так не следует говорить. Снимал картину молодой режиссер, который не стал ничего отстаивать... Жаль!

Я в таких случаях с признательностью думаю о кинематографистах наших союзных республик, о том, с какой бережностью, уважением относятся они к своему языку. Через это уважение и приходит вера зрителя в актера, и все происходящее на экране оставляет в памяти особенно глубокие зарубки.

— Но ведь мы смотрим эти фильмы дублированными на русский язык.

— Да, многое зависит от того, насколько сохранены в русском варианте колорит, мелодика речи. Такой фильм, как «Материнское поле», благодаря прекрасному переводу, сохранил всю свою национальную прелесть и характер.

Наверное, не случайно некоторые режиссеры, переводя свои картины в русское звучание, дублируют их теми же актерами, что играли эти роли. Это сохраняет ритмы, мелодику, интонационные особенности, а вместе с тем целостность всего фильма. Пример тому «Не горюй!».

— Вы говорите о тех, кто дублирует фильмы. Но ведь сейчас стало совсем не в редкость, когда в наших картинах снялся один актер, а потом другой его озвучил. Да еще, бывает, озвучит таким знакомым, характерным голосом, памятным по другим ролям, что буквально раздваиваешься в восприятии. Вам не приходилось испытывать это?

— Сколько раз! Если б решилась, то давно бы обрушилась за это на режиссеров.

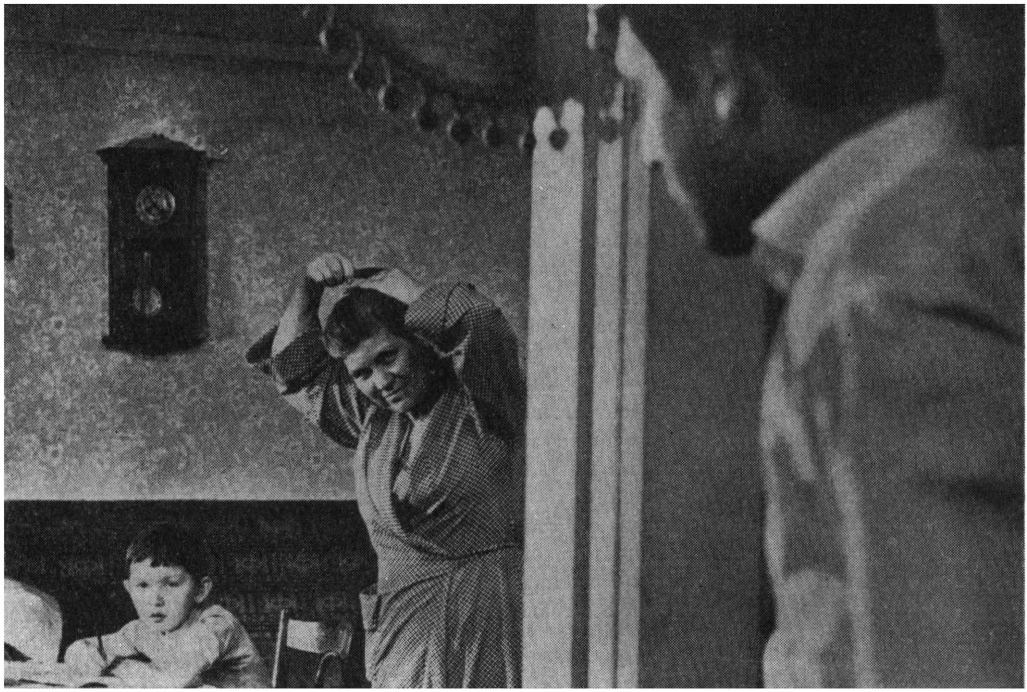
Откуда такое взялось? Знаю, что такой метод практикуют зарубежные режиссеры, но в тех случаях, когда снимают непрофессионалов, которые говорить текст как следует не умеют.

Но как оправдать режиссера, который сам выбирал профессионального актера, сам утвердил его — значит, видел его в данной роли. А потом сам отдал на поругание его труд, не сумев во время съемок добиться от актера нужного звучания образа. Я вижу в этом профессиональную беспомощность режиссера — в первую очередь.

Однажды в одной из съемочных групп «Мосфильма» меня попросили озвучить небольшую роль. Я пришла, посмотрела материал. Гляжу — актриса совсем неплохо играет.

Спрашиваю — отчего решили ее переозвучить? Говорят — ее исполнение по субъективным причинам не устраивает режиссера. Он начал снимать ее в этой роли, хотя она ему не нравилась: решил отснять картину с ней, а потом дублировать голосом другой актрисы.

Значит, человек шел на заведомый брак. Актриса ведь не существует в фильме сама по себе. От того, как она вела свою роль,



«Журналист». Аникина — Н. Федосова

зависели ее партнеры, художники, звукооператор, оператор, в общем, едва ли не вся группа.

К тому же, многое бы я сыграла совершенно иначе. Я-то другая, по-другому бы увиделась мне и вся роль. Зачем же такое небрежение к актеру?

Каждый зрелый, мыслящий человек нередко спрашивает себя: «Зачем я?.. Что я успел сделать?» Мне кажется, что актеры особенно часто — такая у нас профессия — мучаются такими мыслями. В такие минуты не утешишься: что ж, работаю, что-то там делаю... Настоящему актеру мало этого «что-то», себя и других не обманешь. Тем более что работаем мы часто в половину своих возможностей.

В дореволюционном театре антрепренер формировал репертуар для крупных актеров и актрис, учитывая их пристрастия, их индивидуальность. Иной раз неплохо и вспомнить старое. Нет у нас в кинематографе режиссеров, которые из фильма в фильм вели бы за собой актера, причем постоянно изменяя его амплуа. Нет режиссеров, «зараженных» тем или иным актером,— а разве не заслужили того Нонна Мордюкова, Татьяна Доронина, Инна Макарова, Жанна Прохоренко. Женский век в кино короток, что греха таить. А ведь эти актрисы многого еще не сделали, не сказали. Почти то же, казалось бы, и у самых что ни на есть удачливых — у Ульянова, Смоктуновского... Кто из режиссеров «болен» ими?

Не одним Трубниковым исчерпываются возможности Ульянова. В «Битве в пути» у меня был с ним небольшой общий эпизод, в прямом диалоге. Я точно знаю, что Ульянов помог мне сыграть мою Потапову — так полно, искренне отдавался он роли, так был эмоционален, лиричен, если хотите. А кто использовал эту лиричность, мягкость актера?

Ну как не вспомнить снова о грустной склон-

ности иных режиссеров к исхоженным и вытоптанным дорогам?

Сколько у меня таких горьких воспоминаний!

Но я — оптимистка. Будет же, в конце концов, у нас такая организация и такие люди, которые станут следить, думать, волноваться, снимаются ли наши лучшие, талантливые актеры. Претворят же они свои думы и волнения в реальную заботу об актерах, о режиссерах, о постановках. Я серьезно говорю — надо страдать за актера, который в простое или не в той роли снимается, за актера, которого безжалостно используют, эксплуатируя его популярность у зрителей.

— Надежда Капитоновна, давайте вернемся к одной вашей фразе. Вы сказали, что актера надо всякий раз снимать в другом амплуа, то есть принципиально менять характер для всякой новой роли. Но ведь существует же у каждого из актеров какой-то наиболее близкий ему социальный, человеческий тип?

— Конечно, существует. Все мы — живые люди, со своим прошлым, со своими родными, детством, со всеми прожитыми годами, их болью, ошибками, страстями. Как этому не сказаться на нас?

Но, допустим, мне дороже всего и ближе русская женщина, сильная душой, волевая, самоотверженная, люблю таких, знала таких, ценила и ценю. Но я актриса, и выбор роли по склонности далеко не всегда зависит от меня, сцена или экран — моя работа. Это, во-первых. А, во-вторых, иногда следует вырываться и из круга близких ролей, однообразие тоже ведь порок.

Я играла женщин разных национальностей, разного душевного склада, и это было хорошей школой. В таких случаях актеру надобно рукодельничать, разбирать и собирать все по ниточке, иначе в чужую шкуру не влезешь.

Конечно, и в такой работе ищешь какие-то близкие тебе стороны, черты характера, духовные стыки с образом, что ли... А в чем-то и превозмогаешь себя. От этого актер становится богаче, сильнее, его палитра шире, многоцветнее, ему интереснее жить.

Потом, когда он получает «свою» роль, он уже не просто способен филигранно отшлифовать ее — техника-то выросла, а и чем-то неожиданным дополнить, угадать, чего раньше не смог бы увидеть. Найти в знакомом неожиданный поворот. В общем, избежать повторов, того «самосъедания», о котором мы говорили.

Никак нельзя замыкаться на однажды удавшемся, на знакомом.

9.

— Вот нам обычно задают вопрос: кого бы вы хотели сыграть? И в массе своей актеры бодро отвечают: моего современника. Я не приемлю такого ответа, потому что считаю, что совсем не всякого современника мне интересно сыграть. Может быть, это сугубо личная точка зрения, но таково мое убеждение.

Кто запомнился зрителям из фильмов 30-х годов? Кого зритель принимает и сегодня? Максима, Шахова, Сергеева, Александру Соколову. Дело здесь не только в том, что они были узнаваемы, близки тогдашнему зрителю, не одни они ведь были и узнаваемы и близки зрителям. А помнят их. В чем же тут дело?

Играть современника, играть роль интересно тогда, когда герой не только узнаваем, но и, главное, незауряден.

Чтобы зрителя не то что потянуло бы — рвануло к нему. Или, наоборот, отвратило навеки.

...В «Битве в пути» я играла Потапову, работницу формовочного цеха. Натурные съемки были у нас в Харькове, на тракторном заводе. Постановщик фильма Владимир Павлович Басов как-то утром привез меня в «наш цех». Я оделась в рабочую одежду, вошла. Смотрю — работают одни женщины, трудно, тяжело работают. Лиц их почти не вижу, только руки взлетают, как крылья. Но что меня особенно поразило — такая нелегкая работа, а делают они ее красиво, женственно.

По своему характеру я кинулась помочь им. Но делать ничего не умела, конечно. Одна из работниц меня остановила:

— А план?

Я поняла, что не должна мешать, стала понемногу приглядываться, как, что они делают. К обеду, право, чему-то научилась, что-то стало выходить.

Я работала и всматривалась, вслушивалась — столько вокруг лиц, взглядов, разговоров, столько судеб. Старалась все вобрать в свою память...

К перерыву руки у всех отяжелели, женщины положили их на столы, и я положила. Лежали наши руки рядом, и я почувствовала, что в чем-то сроднилась с моими товарками...

В шесть часов вечера у нас началась съемка.

Я была свободна в своих действиях, руки мои повторяли все утренние движения, а думала я о тех женщинах, среди которых прожила сегодняшний день. Думала об их натруженных руках и о своих руках. Мне хотелось чем-то облегчить их труд, по возможности правдивее рассказать о них все самое важное.

По роли у меня было немного текста. Я начала тихо, но все накопившееся, передуманное волновало меня, я чувствовала, как нарастает гнев, боль, возмущение. Все это я постаралась «сказать»...

Почему я вспомнила о Потаповой?

Она — такая, как все. И не такая — не всякая же работница громко, при всех, заговорит о наболевшем, не всякая скажет при всех правду в глаза директору, не всякая будет отстаивать человека, против которого многие на заводе ополчились.

А Потапова вышла и сказала. Значит, она посильнее других, отважнее, честнее. Она — своя и чуть впереди своих.

Таких образов сегодня не хватает нашему кинематографу.

В театре я более тысячи раз сыграла Марицу в «Каширской старине». Это старая мелодрама, наивная, чистая, трогательная. Но сколько молодых девушек приходили ко мне после спектакля, сколько из них говорили со мной о моей героине, которая в чем-то приподняла их, осветила их душу...

Русский театр по своей направленности всегда был театром проповедническим, не созерцательно копирующим действительность, а стремящимся активно воздействовать на жизнь. Это относится и к кинематографу, к его лучшим произведениям.

За последнее время, к сожалению, стал привычным термин «средний» фильм. Эта безликая «середина» и начинается с характеров героев, лишенных высоких душевных взлетов, с унылых, ровных судеб. Потому частенько и не хочется приходить на съемочную площадку, проговаривать текст без адреса, без назначения, сниматься в картинах, которые держатся на экране три дня. Потому я и сказала, что не буду больше сниматься.

10.

Федосова повторила это все так же убежденно, как в начале беседы.

Но мне не верится.

Федосова не относится к разряду тех, кто, кокетливо поиграв фразой, ждет уговоров, комплиментов, слов похвалы.

Слишком неравнодушна она в своих прямых, нелицеприятных, выношенных суждениях о сегодняшнем кинематографе, слишком живет она всем этим — тем, что только что сказала и о чем еще могла бы многое сказать.

Слишком много в ней молодой, упрямой энергии, определенности, даже категоричности во взглядах, чтобы она так легко согласилась отойти в сторону, превратиться из «действующего лица» всего лишь в наблюдательницу.

Слишком трудной была ее дорога, чтобы, полная сил, она смирилась и сошла на обочину.

Слишком много она еще может сделать...

Остается ждать.

Характеры и эпоха

Заметки социолога

Нариман Аитов

Сознаюсь сразу же: я не очень большой знаток кино как искусства.

Но поскольку мне уже много лет приходится исследовать социальные аспекты научно-технической революции (в том числе и деятельность средств массовой информации), то некоторое представление о проблеме «Кино и научно-техническая революция» у меня все же сложилось, во всяком случае настолько, чтобы я почувствовал себя вправе принять участие в дискуссии, организованной журналом «Искусство кино».

Мне хотелось бы начать свои заметки с возражения А. Янову, который полагает, что до научно-технической революции управление было искусством, а не наукой, что тогда брали нажимом, «горлом», руководили с помощью зажигательных речей, штурмовщины и господствовал волюнтаризм. В эпоху же НТР не нужен никакой «трудовой энтузиазм», требуется голый экономический расчет, важна только научная организация труда.

Обращение к историческим фактам показывает, что А. Янов не прав. С самой победы Октября В. И. Ленин поставил перед партией задачу «учиться управлять». Потребность в научном управлении производством у нас существовала всегда; но не всегда было умение управлять. Посмотрев партийные решения двадцатых, тридцатых, сороковых и более поздних годов по вопросам хозяйства, мы увидим, что партия терпеливо учила всех руководителей управлять научно. Даже сам термин НОТ — научная организация труда (я, правда, не очень люблю этот термин: если организация труда не является научной, то это — дезорганизация труда) — появился у нас еще в двадцатые годы.

Политика партии в вопросе о соотношении энтузиазма и материальной заинтересованности тоже была определена еще В. И. Лениным, который писал, что социалистическое строительство вести надо «не на энтузиазме непосредственно, а при помощи энтузиазма, рожденного великой революцией, на личном интересе, на личной заинтересованности, на хозяйственном расчете...»*.

Этот ленинский принцип остается и будет оставаться в силе, пока наша страна не перейдет полностью к коммунизму.

Другое дело, что возможности и пути материального поощрения на разных исторических этапах были у нас разными. Наша страна знала тяжелые годы, когда нам приходилось приносить серьезнейшие жертвы, многое отрывать от себя ради индустриализации. Ясно, что в эти годы, когда нам просто нечем было материально поощрять людей, приходилось больше обращаться к энтузиазму — не потому что мы были против материального поощрения, а потому, что были бедны. Не случайно до войны, например, гораздо чаще, охотнее премировали хороших работников веща-

Продолжение дискуссии «Кинематограф и научно-техническая революция. См. «ИК», № 11 за 1972 год, № 2,3, 4 за 1973 год.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 151

ми (особенно дефицитными), чем деньгами, ибо вещей в магазинах было не так-то много. А во время войны для стахановцев выделяли специальные пайки и стахановские обеды. И тогда это было самым мощным материальным стимулом.

Следует помнить, что материальное стимулирование имеет свои границы эффективности. Нельзя же изображать советского рабочего в роли этакого «homo economicus», рвача, который ради лишнего рубля готов на стенку полезть. Пока заработок и жизненный уровень работника ниже некоторого оптимального на данном этапе уровня, для него важнейшим стимулом к труду является высота заработной платы. А когда этот уровень достигнут, извините, положение меняется. Исследование текучести кадров у нас в Уфе показало, что высококвалифицированные, высокооплачиваемые рабочие при переходе на другое предприятие чаще всего теряют в зарплате — но они переходят на эти предприятия в поисках лучших условий труда, более интересной работы, в поисках дружного коллектива и хорошего психологического климата.

А. Янов постоянно берет в кавычки «трудовой энтузиазм». Но ведь есть разница между рабочим капиталистического и рабочим социалистического предприятия. Для первого, действительно, почти все решается высотой оплаты труда, ибо сам труд для него никакой радости не составляет (правда, сейчас капиталисты с помощью системы патернализма и так называемых «человеческих отношений» пытаются выработать в рабочем суррогат этой радости). Для второго труд — не только средство заработать на жизнь, но и средство самоутверждения личности, важнейшая сторона совокупной жизнедеятельности, дело чести и гордости. Именно поэтому только в условиях социализма становится возможным соревнование — важнейший метод строительства социализма, проявление трудового энтузиазма.

Разумеется, формы и методы соревнования менялись и будут меняться. Когда у нас везде преобладал ручной труд и индивидуальная производительность труда зависела от физической силы, выносливости человека, от ловкости и натренированности его тела, когда мы были очень бедны и у нас всего не хватало — тогда первой целью соревнования было количество. Не случайно главным лозунгом стахановского движения было перевыполнение нормы. Сейчас положение иное, преобладает (по крайней мере, в промышленности) машинная работа, причем многие виды механизированных и автоматизированных орудий труда имеют заданный ритм работы, здесь перевыполнение нормы зачастую невозможно. В других случаях оно и нецелесообразно: зачем, скажем, цеху делать тысячу футляров для телевизоров, если завод может выпустить лишь восемьсот аппаратов? Надо ли станкостроительному заводу изготовить на полгода раньше срока уникальный стан, если строители к этому времени не смонтируют цех для этого стана? Правильно ли перевыполнять программу фирме «Радуга», если спрос на плащи «болонья» падает? Встречные планы, повышенные обязательства производственных коллективов, зависимых друг от друга, сейчас должны вырабатываться координированно!

Центр тяжести в соревновании смещается нынче с количества на качество, особенно потому, что в результате научно-технической революции постепенно основным видом человеческого труда в производстве становится труд по научно-технической и организационной его подготовке.

Но это вовсе не значит, что соревнование становится ненужным: оно только становится иным, а роль его в нашей жизни не уменьшается. И его нельзя да и незачем противопоставлять научной организации труда. Подлинно научная организация труда предусматривает полное использование всех технических, экономических, психологических, социальных и идеологических резервов развития производства, а также учет социальных последствий всех принимаемых хозяйственных решений.

Вот этой социальной стороны управления производством А. Янов и не видит, рассказывая об эксперименте в Акчи. Я охотно верю в результаты этого эксперимента, верю, что, в десять раз сократив численность работников, хозяйство дало в три раза больше продукции

на той же земле, при той же погоде, при тех же машинах и семенах. Но если все было действительно так, как пишет А. Янов, то вывод может быть один: успех достигнут за счет сверхинтенсификации труда, которая в корне противоречит самому существу социалистического общества. В. И. Ленин считал, что социалистическая организация общественного производства имеет целью достижение «обеспечения полного благосостояния и свободного всестороннего развития *всех* его членов»*. Первой части этой формулы эксперимент в Акчи отвечает, второй — нет, ибо такая интенсификация труда лишает человека всякой возможности не только всестороннего, а и всякого развития, превращает его в простую машину для труда.

И еще одно. Число работников в результате эксперимента уменьшается в 10 раз. Куда же деваться остальным девяти десятым? В рамках одного совхоза эту проблему еще как-то можно решить. А если перенести эксперимент на всю страну? Словом, эксперимент этот возможен лишь в условиях, когда организатор производства равнодушен к судьбам людей.

А. Янов одобряет Бахирева за то, что тот хочет поднять уровень производства путем реконструкции технической базы, и ругает Вальгана за то, что тот управляет «на ура» и не думает о новой технической базе. Но ведь и в Акчи тоже, как и у Вальгана, поднимали производство на неизменной технической базе, правда, не с помощью «ура», а рубля. Так что этот «эксперимент» не имеет отношения к научно-технической революции.

Если мы особенно много говорим сейчас о научном управлении обществом, то это не потому, что раньше оно было ненаучным, а только потому, что научно-техническая революция и колоссальный рост производства значительно усложнили управление и повысили его роль в хозяйстве. Только в этом смысле можно говорить о новой политике в области управления.

●

Какова может быть связь этих двух сфер — НТР и киноискусства? Начать надо с того, как А. Янов и Г. Бровман понимают сам предмет этой связи. Оба автора, с моей точки зрения, делают одну и ту же ошибку: они считают, что кино должно отображать новые социальные проблемы, возникающие в результате научно-технической революции, и оба, хотя и по-разному, ищут эти проблемы (главным образом, управленческие) только с позиций социологии. Но это верно лишь в конечном счете.

Искусство выражает и отражает человеческие чувства, человеческие души и только через эти души отображает общественные отношения. Именно поэтому поиски проблем, связанных с НТР и кино, с НТР и другими видами искусства, должны вестись не столько в сфере социологии, сколько в сфере социальной психологии. Именно через изменение человеческой души, человеческой личности должно быть показано изменение общественных отношений. Конечно, в эпоху НТР возникают и новые, типичные для нее «сюжеты» (например, конфликт руководителей разных типов — Бахирева, Вальгана). Но главное, мне кажется — в поиске новых, типичных для этой эпохи людей.

Создать полнокровный образ легче в открытой, остроконфликтной ситуации, где человек раскрывается полнее всего. Поэтому наиболее рельефные характеры в советском искусстве (в том числе и в кино) — это герои переломных эпох: революции, гражданской и Великой Отечественной войн. Что же касается современного человека — человека эпохи НТР, то несмотря на отдельные удачи («Девять дней одного года», «Твой современник», «Укрощение огня») мы все же не достигли еще в нашем киноискусстве глубины «Чапаева», трилогии о Максиме, «Молодой гвардии», «Баллады о солдате». И дело тут не только в том, что большое лучше видится в отдалении, что искусству нужен некоторый срок, чтобы осмыслить и «переварить» свое время.

Научно-техническая революция — время чрезвычайно быстрых изменений во всех сферах общественной жизни. Революционные перевороты в науке и технике осуществляются каждые 5—10 лет; они тянут за собою изме-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 214.

нения в труде, в производственных и всех других общественных отношениях. Эти изменения происходят настолько быстро, что индивидуальное человеческое сознание не всегда успевает за ними. Социальные конфликты нашего времени остры и сильны, но они не лежат на поверхности, они сложны и потому обнаружить их, «открыть» их для искусства — дело весьма и весьма нелегкое.

Различные стороны общественных отношений находятся на разном «расстоянии» от тех производственных сил, на которые научно-техническая революция оказывает непосредственное воздействие. Поэтому изменения в этих отношениях под влиянием НТР происходят неодновременно, с разной скоростью. Нам даже приходится некоторые сферы жизни развивать темпами, опережающими рост материального базиса. Так, школа всегда готовила людей для будущего. Но когда «завтра» мало чем отличалось от «сегодня», это никаких коллизий не рождало. Сейчас «завтра» совсем непохоже на «сегодня», а сегодня — на «вчера». Действительно, ныне, как правильно пишет А. Янов, рабочему в среднем достаточно 5—6 классов образования для работы. Но поскольку завтра, в условиях комплексной автоматизации, ему понадобится 10 классов, то мы уже сегодня вводим всеобщее среднее образование*. А это рождает определенную ценностную ориентацию личности в области труда — ориентацию на интересный, содержательный, интеллектуально-насыщенный труд, которого пока еще относительно мало, ибо такой труд создается НТР.

Следовательно, здесь мы имеем дело с таким сознанием, которое соответствует не сегодняшнему и не вчерашнему, а завтрашнему дню.

Известно, что НТР своими постоянными переворотами в науке и технике создает необходимость в перманентном переучивании человека. Раньше образование было ценностью на всю жизнь, ибо человек мог всю жизнь работать в неизменных условиях одной специальности и, накапливая опыт, постепенно продвигаться по лестнице профессиональной карьеры, обеспечивая себе тем самым солидный и стабильный социальный статус. А теперь оказывается, что многие знания, полученные студентом на первом курсе института, устарели уже к тому времени, когда он дошел до пятого курса. Перед принципиально новым орудием труда оказываются практически в одинаковом положении и старый, опытный рабочий и мальчишка, только что пришедший на завод: накопленные кадровым рабочим знания, навыки не могут ему помочь. Роль опыта и когда-то полученного образования обесценивается, решающую роль приобретают способности к постоянному переучиванию. Профессиональный, а следовательно — общественный статус личности становится неустойчивым.

Все ли поняли это новое требование жизни, вызванное научно-технической революцией? Нет, еще далеко не все. Например, в вечерних и заочных учебных заведениях у нас учится только часть рабочих, а многие инженеры не читают технических журналов. Налицо отставание индивидуального сознания от изменения общественного бытия.

Мы видим, что одной своей стороной наше сознание адекватно завтрашнему бытию, другой — вчерашнему. А отрыв этого вчерашне-завтрашнего сознания от сегодняшнего бытия чреват самыми разнообразными психологическими коллизиями и конфликтами с действительностью, которые еще не нашли никакого отражения ни в кино, ни в других видах искусства.

Статьям А. Янова и Г. Бровмана свойствен односторонний подход к делу: анализируются социальные последствия научно-технической революции в сфере производства (точнее — управления им) и их отображение в кино. И только! Но ведь НТР воздействует не только на производство, она не оставляет в стороне ни одной сферы жизни!

Даже наш быт претерпевает под влиянием научно-технической революции ломку.

---

* Конечно, это не единственная причина перехода к всеобщему среднему образованию; главное здесь то, что всеобщее среднее образование является элементарной базой для всестороннего развития личности, которое и является целью социалистического общества.

Возьмите мощное развитие транспорта вследствие научно-технической революции. В 1940 году в среднем на одного жителя страны приходилась одна междугородная поездка, в 1950—7, в 1960—13, а в 1970— уже 19 поездок. Человек стал мобильным; исчезли глухие углы, из которых три года скачи, никуда не доскачешь. Уже почти нет людей, которые бы всю жизнь просидели на одном месте, никуда не выезжая. Такая подвижность населения привела к ликвидации духа провинциализма.

А телевидение? Оно дает десяткам миллионов людей гигантскую информацию (хотя, быть может, и несколько поверхностную) о жизни в самых разных странах, в самых различных городах и краях Советского Союза. Несомненно, что и эта наглядная информация способствует усилению тяги к перемене мест, особенно у жителей села и малых городов и у молодежи.

Сам по себе динамизм населения, склонность к передвижениям — факт, несомненно, прогрессивный. Тем более если речь идет о юношах и девушках, которых молодая любознательность, стремление повидать новые края, найти наилучшее применение своим бурлящим силам толкают в дальние дороги. Однако это явление имеет и свои негативные последствия.

По городам страны ежегодно прокатываются волны миграции; при этом замечено, что сменившие место жительства люди живут на новом месте в среднем не более трех лет. Это происходит потому, что далеко не каждый переселенец находит себя, ожидания его оправдываются не всегда и не в полной мере. Между мечтами и реальностью иной раз оказываются ножницы.

Возвращаться обратно домой в деревню или малый город такому разочарованному, не сумевшему в силу объективных или субъективных причин реализовать свою личность, не хочется, и он снова снимается с места, едет дальше, пока, наконец, где-нибудь не закрепится.

Разве не рождает это личные драмы? Мне кажется, что именно искусству, киноискусству в особенности, необходимо вникнуть в подобные коллизии, поразмышлять над ними, попробовать помочь обществу и людям.

Или посмотрите, что происходит с семьей. В эпоху научно-технической революции практически все ее члены работают или учатся, каждый живет по своему распорядку дня, и за обедом, завтраком и ужином вся семья может встретиться разве только в воскресенье (поскольку в субботу учащиеся члены семьи заняты). Если добавить к этому огромное число учащихся без отрыва от производства, выполнение разнообразных общественных обязанностей, увеличившуюся вследствие роста благосостояния заботы по дому и время, которое отнимает нынешний «глава дома»— телевизор, то мы видим, что времени для внутрисемейных собеседований, общения между супругами, между родителями и детьми остается все меньше и меньше. Несомненно, что это одна из причин, способствующих неустойчивости семьи. Философы, социологи, художники обязаны об этом думать, ибо в нашу эпоху значение экономической основы семьи, как справедливо пишет в своей статье М. Колесников, падает, а растет роль моральных, духовных ее креплений. И наша обязанность — продуманно, системой доступных для нас мер противодействовать процессам, которые могут ослабить семью — важную ячейку нашего общества, очаг тепла, любви, духовной близости, без которых не может жить человек.

До появления средств массовой информации человек жил в одном — реальном мире. Теперь, благодаря кино, радио, телевидению, массовому чтению книг, мы все больше живем и во втором, искусственном мире, созданном писателем, режиссером, актером, и многоуважаемая Анна Шилова оказывается для нас более знакомым человеком, чем сосед по лестничной площадке. Этот искусственный мир создает в нас новые потребности, он диктует нам не только моду на платье, но подчас и моду на поведение. Еще трудно оценить все психологические последствия этой жизни сразу в реальном и искусственном мире.

Или обратимся к культуре. Тысячелетиями величайшие сокровища человеческой культуры оставались абсолютно неизвестными боль-

шинству населения, были достоянием только верхушки интеллигенции. Один из героев А. Куприна рассказывал: «Вот, думал я, стоим мы, малая куча интеллигентов, лицом к лицу с неисчислимым, самым загадочным, великим и угнетенным народом на свете. Что связывает нас с ним? Ничто. Ни язык, ни вера, ни труд, ни искусство. Наша поэзия — смешна ему, нелепа и непонятна, как ребенку. Наша утонченная живопись — для него бесполезная и неразборчивая пачкотня... Наша музыка кажется ему скучным шумом, наша наука недостаточна ему. Наш сложный труд смешон и жалок ему, так мудро, терпеливо и просто оплодотворяющему жесткое лоно природы». А теперь? Десятки миллионов людей проходят за год через Эрмитаж и Третьяковку, заполняют залы театров и кино, расхватывают пластинки с записью классической музыки и джаза, пишут стихи и читают новинки зарубежной литературы даже в далеких селах. Культура стала подлинно массовой, у нас в стране практически каждый, кто хочет освоить мировую культуру, может это сделать. И это тоже результат научно-технической революции в условиях развитого социализма.

Видимо, очень недалеко то время, когда получит большое развитие домашний прокат кинофильмов, домашняя видеозапись телепередач и другие технические новинки в искусстве, которых мы сейчас даже не предполагаем. Хорошее произведение искусства, хорошая книга становятся дефицитным «товаром»— не потому, что их стало меньше, а потому, что потребитель стал массовым. Все это — следствие развития средств массовой информации, следствие весьма широкой подвижности населения, следствие роста образовательного уровня людей, порождаемого опять-таки в первую очередь научно-технической революцией.

Потребление этой культуры составляет сейчас важный компонент всей совокупной жизнедеятельности человека. А. Янов и Г. Бровман говорят о рабочем, колхознике, интеллигенте лишь как о работниках; но ведь они — не только работники, но и просто люди.

Наши авторы не берут в расчет то, что именно научно-техническая революция в условиях социализма создает наиболее полные материальные возможности для всестороннего развития личности — процесса, включающего в себя развитие человека как работника, как потребителя, как культурного человека, как моральной личности (в том числе, кстати, и для физического развития). Это одно из главных социальных последствий научно-технической революции (наряду со стиранием социальных различий между работниками умственного и физического труда, городом и деревней).

С сокращением рабочего дня, введением двух выходных у нас значительно выросло свободное время, появились новые возможности для всестороннего развития личности. Видимо, к концу века в результате подъема производительности труда в процессе научно-технической революции свободное (от производственного и домашнего труда и других непреложных обязанностей) время по меньшей мере сравняется с рабочим временем, и это свободное время, прямо по К. Марксу, станет главным общественным богатством.

Что будет индивид делать с этим свободным временем? Готовы ли мы полностью к увеличению свободного времени? Не совсем. Даже сейчас, когда его еще относительно немного, и то некоторая часть населения не знает, куда его девать, и убивает его (уж до чего точно подходит сюда эта идиома русского языка!). Это, главным образом, люди с низким уровнем образования, без сколько-нибудь развитых духовных потребностей. Общество уже сейчас может дать им значительно больше культурных благ даже в бесплатной форме (например, через библиотеки), чем они хотят потребить. В культурном отношении эта часть людей стала аутсайдером общества, и именно она дает нам наиболее высокий процент нарушителей трудовой дисциплины, пьяниц, прогульщиков. Передовой рабочий-наладчик со средним образованием, мыслящий, увлеченный искусством, и человек с четырехклассным образованием и мизерными интересами, зачастую замыкающимися на бутылке,— воплоще-

ние реально существующих противоположных социальных и социально-психологических типов внутри рабочего класса, характерных для эпохи НТР. По сути, завтрашний день рабочего класса — и его позавчерашний день... А разве столкновение двух социальных типов рабочих — не подлинный конфликт современности, достойный анализа средствами искусства?!

Но вернемся снова к проблеме труда, поскольку все-таки труд является важнейшей и главной формой жизнедеятельности человека. Для кино нужен герой. В этом отношении относительно просто показать, скажем, трудовой энтузиазм работника ручного труда, допустим, кетменщика на строительстве Большого Ферганского канала, выполнявшего норму на 300 процентов. А в чем сейчас, в условиях научно-технической революции, смысл и сущность трудового героизма? Ведь ныне все меньше и меньше нужно прилагать физических усилий в труде. И это чрезвычайно благотворный процесс. Ибо известно, что тяжелый физический труд не только мешает развитию личности, но и просто невыгоден развитому индустриальному обществу: ведь, по подсчетам кибернетиков, грузчик за месяц работы затрачивает энергию, эквивалентную электричеству всего лишь на сумму... в 20 копеек по ценам Мосэнерго.

Постепенное превращение труда в труд по научно-технической и организационной подготовке производства, рост сложности (а значит, и стоимости) орудий труда, автоматизация производства неизбежно требуют определенных качеств от любого работника.

Первое из этих качеств — дисциплина, точность и аккуратность. Прогулявший один день землекоп наносит, конечно, определенный вред производству; но вред от прогула машиниста шагающего экскаватора, работающего за 30 тысяч землекопов, несоизмеримо больше. Зазевавшийся токарь у станка может запороть одну деталь; небрежность оператора у пульта управления на установке нефтехимического завода может обойтись куда дороже.

Второе качество — это знания. И теперь еще в большинстве случаев обучение рабочего — это преимущественно тренировка его тела для достижения определенной ловкости и умения. Но вот уже для наладчика автоматической линии важнее всего вовсе не профессиональная ловкость, а знания, понимание всего производственного процесса. Ему нужны уже не столько навыки, сколько знания — физики, математики, химии, теплотехники, кибернетики, теории резания и т. д. Новый рабочий — это интеллектуальный рабочий, он становится работником преимущественно умственного труда.

Третье требование — умение творчески мыслить и осваивать науку. Это особенно важно в связи с тем, что технический прогресс в наше время идет главным образом не путем усовершенствования известных принципов обработки материала, а путем открытия и использования совершенно новых принципов. Простой опытности и сообразительности хватит для перехода от старого к новому токарному станку; иные качества нужны для перехода от токарного станка к станку, на котором применяется электрохимическая обработка металлов.

Вот эти качества — дисциплинированность, наличие знаний, творческое мышление — и становятся основными требованиями НТР к рабочему (да и не только к рабочему). Сама научно-техническая революция выдвигает как настоятельную необходимость *превращение труда в первую жизненную потребность*. А это превращение идет не гладко, ему мешают и остатки старых взглядов на труд только как на средство получения заработной платы, унаследованные нами еще от капитализма; ему мешают и относительно низкое еще содержание многих видов труда, и недостаточно хорошая организация труда на ряде предприятий, и не самые лучшие условия труда, еще существующие кое-где. Труд станет первой жизненной потребностью только в том случае, если человека будут удовлетворять не только результаты, но и сам процесс труда — интересный, содержательный и творческий. Может быть, я плохо знаю кино, но что-то не вспоминается ни одна картина, воспевающая этот *новый* героизм современного рабо-

чего, описывающая сложный, противоречивый путь становления труда как первой жизненной потребности каждого человека.

●

Нашей лаборатории дважды пришлось проводить исследование деятельности средств массовой информации. В первый раз это было в 1966 году, когда мы, изучая (вслед за В. Н. Шубкиным) профессиональную ориентацию школьников, увидели, что она прямо противоположна потребностям страны в кадрах: почти 90 процентов ребят мечтало о профессиях инженеров, врачей, физиков, биологов, журналистов и т. д., а рабочих мест такого рода по стране было тогда 10—15 процентов от всей потребности в самодеятельном населении. Мы заинтересовались: в чем дело? Нет ли тут и некоторой вины средств массовой информации, в частности, кино? Проанализировали 100 кинофильмов о современной советской действительности. Оказалось, что более 60 процентов их положительных героев по своему социальному положению — интеллигенты (для сравнения напомним, что в 1959 году интеллигенция составляла примерно 12 процентов работающего населения), 30 процентов — крестьяне (это примерно соответствовало их доле в населении) и лишь 10 процентов — рабочие (в населении в 1959 году — более 50 процентов). Что же касается работников сферы обслуживания, то они все до единого оказались отрицательными персонажами.

Точно такие же результаты были получены, когда в 1969 году наши сотрудники в течение месяца просмотрели все без исключения фильмы о современной советской жизни, которые шли на экранах Уфы. В чем же дело? Как сложилось такое несоответствие социальной структуры героев кино социальной структуре общества?

Конечно, мы не думаем, что кто-нибудь из деятелей кино специально задавался целью пропагандировать профессии умственного труда в противовес профессиям труда физического и особенно — профессиям сферы обслуживания.

Но не без влияния средств массовой информации (конечно, есть и другие, объективные причины) складывалась профессиональная ориентация молодежи на умственный труд. Ясно, что подавляющему большинству таких молодых людей осуществить свою мечту не удалось, и они вынуждены (именно в ы н у ж д е н ы) были идти на физический труд, что воспринималось ими как крушение всех надежд, жизненная катастрофа. А эти настроения увеличивали текучесть кадров...

●

Роль искусства экрана в период научно-технической революции возрастает. Ежегодно кинотеатры посещают почти пять миллиардов зрителей — почти по двадцать посещений в год на каждого жителя страны — от дошкольника до глубокого старика (если еще не присчитывать к этому число телезрителей).

Как известно, искусство есть не только средство отображения жизни, его коллизий и проблем, пусть даже самых актуальных, животрепещущих, новых, но и — средство формирования и изменения жизни. По мере развития и углубления научно-технической революции, развития общества зрелого социализма и продвижения к коммунизму кино и телевидение становятся все более могущественными рычагами формирования общественного мнения, ценностной ориентации, всего мировоззрения народных масс; все более мощным идеологическим оружием в борьбе за дело коммунизма.

Возрастает в связи с этим и ответственность художников кино. Ответственность перед искусством, перед партией, перед народом.

г. Уфа

О студенческом фильме

В. Ждан

Студенческий фильм. За последнее время он получил широкое международное признание, вошел в программы международных кинофестивалей. Стали традицией даже специальные фестивали студенческих фильмов.

«Студенческий фильм» — понятие и простое и сложное, может быть, даже не столько сложное, сколько многогранное, ибо многогранен и всегда индивидуален сам процесс творческого формирования художника-кинематографиста.

С одной стороны — это фильм, который создается в рамках учебного задания, в рамках определенной творческой системы воспитания. С другой — как художественное целое (пусть еще и несовершенное и даже далеко несовершенное) — он неизбежно выходит за рамки этой определенной системы воспитания, ибо в каждом отдельном случае мы имеем дело с неповторимой индивидуальностью начинающего художника, его особым творческим ви́дением, личным опытом, своим, авторским отношением к жизни. Недаром в каждом студенческом фильме вы обязательно обнаружите немало такого, что не предусматривалось ни конкретным заданием, ни учебной программой. Это хорошо знают мастера-педагоги.

В этой же противоречивости — специфика художественного воспитания и обучения, специфика первых самостоятельных работ начинающего кинематографиста. Эту специфику легко, например, обнаружить во вгиковских студенческих фильмах разных лет, таких, как «Дело о катушке» В. Аксенова, «Начало» А. Пелешяна, «Двое» М. Богина, «Чугун» О. Иоселиани, «Дарьяльские зарисовки» Р. Хотивари, «Петрухина фамилия» С. Никоненко, «На высоте» Т. Семенова и многих других.

●

К каждой системе воспитания необходимо подходить тоже творчески. Она — не автомат, который создает однотипные модели, станки одного измерения и качества.

Но как система воспитания, организующая, при всем многообразии индивидуальностей, всех обучающихся в духе общих принципов, она обязана, точнее, призвана дать вступающему в искусство верный художественный курс, точное направление, культуру мысли и вкуса, эстетические и гражданские критерии, то есть в конечном итоге — воспитать художника, которого ждет зритель нашего времени, а значит, и художника, который понимает задачи своего времени. Здесь больше всего нетерпимы формализм, шаблон, однообразие, педагогическая аморфность.

Истинный художник сегодня, как бы мы ни определяли специфику художественного творчества, — это прежде всего мастер мысли, вдохновенный исследователь современности, художник-гражданин, а искусство во всех своих формах, во всех жанрах всегда и во всех случаях прежде всего обязано быть умным, в самом широком (и общественном и эстетическом) смысле этого слова. Художник, даже одаренный, но не способный глу-

боко мыслить, не способный разобраться в ведущих социально-общественных закономерностях своего времени, художник неразвитый, как показывает практика, очень быстро выдыхается, начинает повторяться и сбиваться на проторенный путь. Талант такого художника легко убывает.

Научно-технический прогресс, который параллельно с искусством и литературой воспитывает современного зрителя, необычайно обострил это требование к художественному творчеству сегодня.

В учебной программе ВГИКа по кинорежиссуре можно прочесть: кинематограф сегодня неразрывно связан со всем комплексом политики, социологии, философии, эстетики, искусства, науки, техники; кинематограф отражает содержание современной цивилизации и сам входит в понятие «цивилизация» как одно из средств воспитания современного человека, наделенного широкими общественными интересами, обладающего высоким общественным сознанием.

Совершенная форма в искусстве, в надежде на которую и приходит в школу молодежь, охваченная стремлением понять и выразить современность, всегда включала в себя и новые идеи, и важное содержание, и глубокий смысл...

Вот почему в системе воспитания во ВГИКе мы особое значение придаем единству теории и практики, единству теоретического и практического обучения — важнейшему условию становления художественного таланта: формированию личности будущего художника.

Теоретическая часть курса обучения важна для становления индивидуальности студента как художника, формирования его мировоззрения, понимания законов общественного развития. В этом смысле важную роль играет изучение философско-эстетических дисциплин (истории, философии, эстетики, психологии).

Теоретическое осмысление достижений мирового киноискусства, так же как и достижений смежных искусств, позволяет молодежи отделять устаревшие законы от подлинных и неувядаемых открытий в искусстве, сознательно подходить к поискам новых форм и средств выражения. И какова бы ни была педагогическая структура современной киношколы, она всегда и во всех случаях все же прежде всего призвана формировать и воспитывать художника партийного, художника-мыслителя, способного смело, содержательно и всегда по-новому решать идейно-творческие задачи, поставленные перед искусством нашим временем.

В структуре ВГИКа в настоящее время существует 4 творческих факультета: постановочный (объединяющий режиссерское и актерское отделения), операторский, художественный (готовящий художников кино), сценарно-киноведческий. Система воспитания и обучения на каждом факультете, естественно, имеет свои специфические черты и педагогические особенности, определяемые творческим профилем конкретной кинематографической профессии. Но, как известно, кинематограф — искусство синтетическое и коллективное, фильм, как произведение искусства, создается не в одиночку. Сама природа киноискусства требует комплексной подготовки создателей фильма. Поэтому в институте в соответствии с учебным планом ежегодно составляется программа съемочных работ, предусматривающая участие студентов всех факультетов. В этом смысле и студенческий фильм — это тоже коллективная работа студентов: режиссера, сценариста, оператора, художника, актеров.

Съемочные студенческие работы являются как бы основными этапами в усложняющейся на протяжении всех лет обучения связи творческого эксперимента с теорией, этапами «производственного» формирования художественной мысли и мастерства.

Нас прежде всего интересует вопрос: как педагогически складывается сам процесс овладения мастерством, процесс формирования художественной мысли и ее выражения, как знания приобретают «форму умения», какова, наконец, эволюция «студенческого фильма» на протяжении всех лет обучения?

Я позволю себе в этой связи коснуться истории ВГИКа, обратиться к первым опытам учебных творческих программ таких наших

педагогов, как Лев Кулешов, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко. Их имена неотделимы от истории ВГИКа. Здесь они учили и учились сами, здесь, на школьной скамье, создавалась теория киноискусства, складывалась педагогическая система воспитания. Их взгляды и убеждения легли в основу той школы в киноискусстве, которая вошла в историю мирового кинематографа как советская школа.

Знакомясь сегодня с их педагогическими заметками, набросками учебных программ, стенограммами лекций, планами учебных заданий, сразу обнаруживаешь одну, на первый взгляд, неожиданную особенность, о которой важно напомнить сегодня.

Заключается эта особенность в том, что все они, несмотря на различия, их разделявшие, учили профессиональному мастерству на богатейшем опыте художественной литературы (классической и современной) высокой мысли, а если точнее — на классических традициях реалистического романа.

Так Лев Кулешов, экспериментируя и создавая теорию киномонтажа, прежде всего отталкивается от мысли Льва Толстого о композиции художественного произведения как «бесконечном лабиринте с ц е п л е н и й», о сущности и природе драматического с ц е п л е н и я как средства художественного исследования и обобщения.

Сергей Эйзенштейн в 1928 году вводит на режиссерском факультете специальный семинар по анализу романов Эмиля Золя, утверждая: «Страницы Золя можно просто разнумеровать в монтажный лист и по частям раздать в подсобные цеха».

На лекциях по режиссуре М. Ромм заявляет, что для него мастерство Льва Толстого — «это неоценимое наглядное пособие для изучения начал кинематографического монтажа, мизансцены и всей композиции киноэпизода».

И сегодня Сергей Герасимов, возглавляя кафедру режиссуры художественного фильма во ВГИКе, тоже неизменно обращается к традициям и принципам романа, в частности к современному советскому роману, над которым он сам много и плодотворно работал, экранизируя М. Шолохова и А. Фадеева.

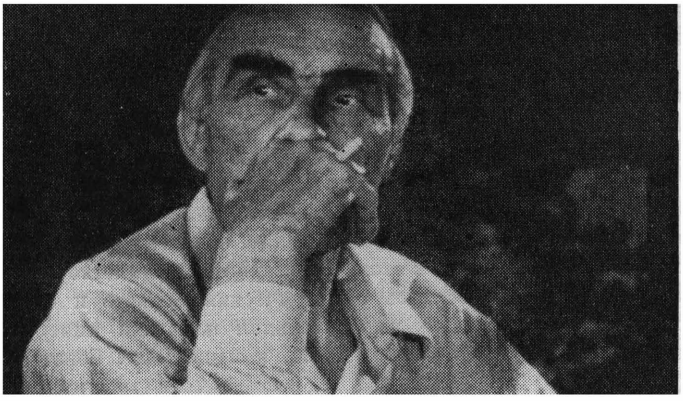
Развивая и анализируя в своей педагогической практике собственный опыт экранного обобщения актуальных проблем современности, Герасимов не случайно утверждает: «Мощь кинематографа как раз и прежде всего в его нерасторжимом родстве с литературой». И действительно, история кино как искусства убедительно свидетельствует, что именно в этом нерасторжимом единстве и формировалась специфическая емкость и «кратчайшая» выразительная пластика кинематографического языка и мышления. Советский кинематограф многим обязан творчеству и мастерству таких писателей, как Максим Горький, Михаил Шолохов, Алексей Толстой, Леонид Леонов, Константин Федин, Александр Фадеев, Александр Корнейчук, Чингиз Айтматов. Об этом наглядно свидетельствуют фильмы разных времен, созданные по их произведениям.

Говоря об этом единстве, я, однако, далек от мысли считать, что именно экранизация как таковая должна стать основой студенческих съемочных работ. Это было бы слишком упрощенным пониманием той внутренней связи между кино и литературой, о которой идет речь в программах по мастерству у Кулешова, Эйзенштейна, Ромма, Герасимова.

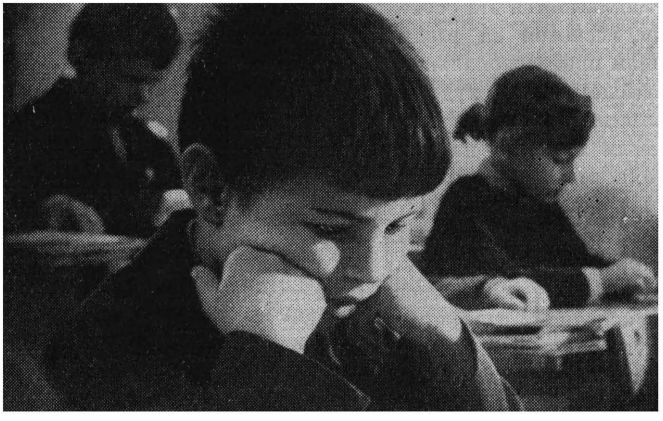
Нет. Современная тема, понимаемая широко, как современный взгляд на жизнь, как современное видение и понимание окружающей жизни, как активное участие в ней, всегда будет первоосновой воспитания и формирования молодого художника во всех областях искусства.

Речь в данном случае идет о началах кинематографического мастерства, о теоретической учебе, об освоении уроков мастеров романа, помогающих молодому кинорежиссеру ощутимо, пластично выражать прежде всего идею-мысль; речь идет о той направленности и культуре творчества, которая позволяет молодому художнику во всеоружии подходить к проблемам окружающей его современной действительности. Ведь не случайно сами мастера-педагоги, высказывания которых я приводил, разглядев потенциальные

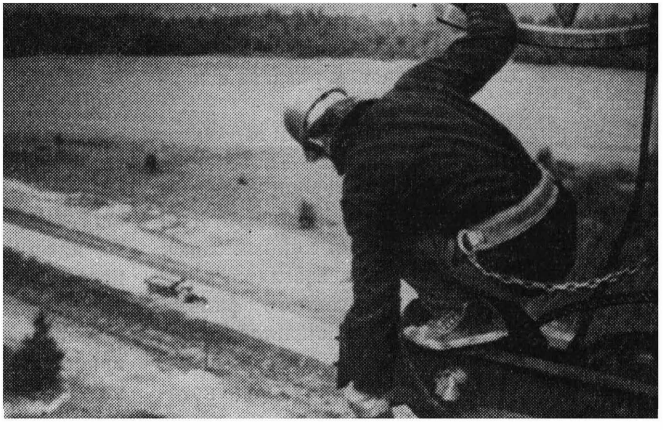
ВГИК.



«Человек и мост» (режиссер Э. Киселев)



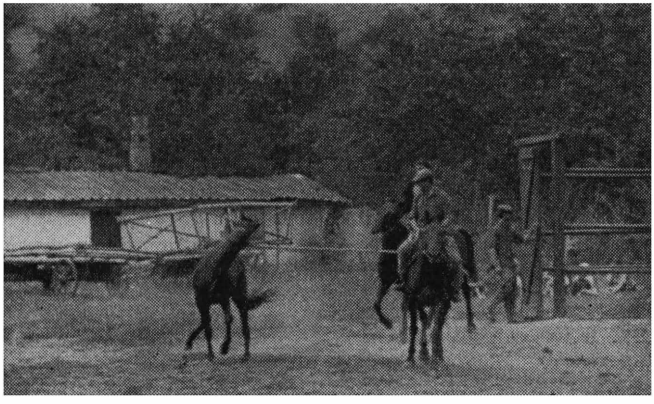
«Птица Икс» (режиссер Д. Михлеев)



«На высоте» (режиссер Т. Семенов)

IX фестиваль

«Буба» (режиссер К. Хажкасимов)



«Рождение скакуна»
(режиссер О. Швачков)

«17-я параллель»
(режиссер Б. Боженовский)

возможности кинематографа у Диккенса, Пушкина, Толстого, Золя, на практике же создавали произведения, актуально-современные по материалу и теме, произведения современного революционного искусства.

Как известно, освоение действительности средствами кинематографа начинается с литературной основы, с создания литературного сценария. В режиссерской программе Сергея Герасимова справедливо подчеркивается, что литература — наиболее емкая форма идеологии и будущие кинематографисты должны научиться рассматривать литературу не только в масштабах разрабатываемого сценария, но прежде всего как формирующую силу, раскрывающую в процессе обучения профессии режиссера все многосложные связи действительности. В этом смысле горьковское определение литературы как человековедения приобретает особо важное значение в понимании природы мастерства кинорежиссуры. Показательным примером может служить известный фильм Герасимова, поставленный им со студентами по роману А. Фадеева «Молодая гвардия». Работа над этим фильмом явилась для студентов завершающим практическим итогом, в котором творчески и педагогически столкнулись и проблемы мастерства (на основе изучения литературного источника) и проблемы современной жизни.

Воспитание режиссерского видения, конечно, не ограничивается даже глубоким изучением литературы. Ведь не только литература формирует художественный вкус, сумму идейных и эстетических представлений начинающего художника. Важнейшим условием и первоосновой этого видения все же остается «живая жизнь», ее изучение и непосредственное участие в ней, общественная практика молодого художника. И чем она активнее, тем зорче становится и его художественный взгляд. Недоучитывать это было бы непростительной и опасной ошибкой.

Всеволод Пудовкин ставил перед молодыми художниками такой вопрос: «Что требует от нас путь в искусстве...?» — и отвечал: «Жадного накопления знаний... и непременно с личной заинтересованностью наблюдения за живой действительностью». Это слова и художника и педагога.

Именно на этой основе складывается мировоззрение молодого художника, круг его гражданских и творческих интересов.

Современные программы по режиссуре, операторскому мастерству, искусству актера в кино, то есть все программы по овладению мастерством, конечно, гораздо шире, чем программы прошлых лет. В частности, они учитывают и собственный опыт истории и теории кино, опыт искусства наиболее доступного и массового, искусства сегодня наиболее мобильного и действенного. Опыт этот относительно небольшой (по сравнению со смежными искусствами), но довольно сложный, как сложна, например, и во многом противоречива проблематика, а с ней и выразительные возможности современного киноискусства.

Прежде всего, истинные проблемы современности в искусстве во многом осложнила и затемнила эстетика модернизма, противопоставив классическим традициям романа (на которых воспитывался кинематограф, создавая свою выразительную силу и язык) провокационное по своей сути понятие — антироман, а вслед за антироманом и антифильм, отрицающий сегодня какие бы то ни было закономерности киноискусства (вплоть до крупного плана, пластической композиции, монтажа и т. д.).

Киномодернизм сегодня выступает, по существу, против киношколы, ее основополагающих и организующих принципов. И выступление это закономерно для эстетики, которая, по словам французского академика Рене Юнга, «стремится не столько создать что-либо, сколько шокировать». Эстетика модернизма со своим кредо «объективной дисгармонии» разложила язык кино, абсолютизировав его отдельные элементы, разложила синтетическую природу киноискусства. В этом смысле модернизм — антикинематографичен по самой своей сути...

Вот почему современная киношкола призвана не просто хранить, а и оберегать ценности нашего киноискусства; именно школа должна быть проводницей прогресса в искусстве.

Конечно, сегодня кинематограф не может быть таким, каким он был вчера.

Он не может не быть другим, новым по содержанию исследуемых проблем, по принципам обобщения, по непрестанно обновляемым выразительным средствам и, наконец, технической оснащенности своего языка. Время ставит перед ним новые задачи, расширяет, обновляет, меняет его язык, образную стилистику, систему художественных приемов и средств, требует более широкого изобразительного простора для мысли.

У современного кинематографа сложились новые, неизвестные экрану вчерашнего дня взаимоотношения и связи с литературой, театром, живописью, музыкой. И в средствах общения со зрителем в наше время тоже произошли немаловажные изменения.

Все это, естественно, не может не учитывать современная киношкола, ее педагогическая структура и система творческого воспитания. Киношкола, как всякая школа, не может быть учебным заведением «в себе», отгороженным от противоречий живой действительности, от духа времени, его насущных задач.

В этом смысле она необычайно чувствительный организм. Но именно школа по природе своей должна не слепо следовать даже лучшим традициям, не повторять их, а непрестанно их обновлять и развивать. Школа — это не только изучение опыта, но и движение вперед. Школа и существует во имя будущего искусства. Школа — это прежде всего внимательное изучение жизни, которая рядом с художником. Отсюда ее важнейшая цель — помогать творческой молодежи в ее исканиях, видеть различие между подлинным новаторством и новаторством мнимым, ложным. Предостерегать не только от формалистического фокусничества, но и от бездумного копирования жизни, так же как и от субъективистской ревизии реальности.

Что касается ВГИКа, его профессионально-педагогической платформы, то могу сразу сказать, что при всех сложностях и противоречиях современного этапа развития мирового кинематографа у нашей школы есть крепкие, многими годами выверенные традиции, которым мы следуем и сегодня, продолжая и развивая их. О путях этого следования очень хорошо сказал Довженко на одной из своих лекций: «Настоящее всегда на пути из прошлого в будущее».

Вот почему, возвращаясь к принципам учебного процесса, к принципам педагогической организации и построения съемочных студенческих работ (руководимых сегодня такими мастерами, как Герасимов, Бондарчук, Кулиджанов, Чухрай, Копалин, Кармен, Головня, Бабочкин, Дзиган, Столпер, Таланкин, Згуриди, Долин), я не могу, однако, сказать, что принципы эти у нас сегодня окончательно сложились и всесторонне продуманы. Этого сказать еще нельзя. Мы все еще ищем. Многое изменяем и уточняем. Спорим. Педагогика всегда в движении. Важно сопоставить опыт разных школ, разных педагогических направлений.

В. И. Немирович-Данченко, говоря о профессии режиссера, выдвигает как ее основу единство трех слагаемых: режиссер-философ, осмысливающий жизнь, режиссер-художник, воссоздающий прежде всего образ человека, и режиссер — организатор процесса создания художественного произведения.

В живом процессе творчества это действительно неделимое единство, неделимое и в театре и в кино. Но в процессе обучения это неделимое единство, естественно, расчленяется на методологические этапы — практические задания по мастерству.

В программах ВГИКа по мастерству воспитательно-педагогический процесс формирования личности художника (режиссера, сценариста, актера, оператора) базируется на трех методологических положениях: раскрытие природной одаренности студента, развитие природного дарования и как результат самостоятельная творческая работа студента. Эти положения и лежат в основе самостоятельных съемочных работ студентов, возглавляемых студентом-режиссером под руководством мастера-педагога.

Каждый студент-режиссер в течение всего срока обучения (совместно со студентами дру-

гих факультетов) подготавливает и снимает работы с последовательным усложнением творческих задач и увеличением объема, от простейшего документального репортажа на узкой пленке до короткометражного дипломного фильма объемом до 2—3 частей.

Первая экранная работа — это документальный репортаж на узкой пленке, который студент-режиссер снимает один. На этом этапе он выступает и как автор сценария и как оператор одновременно. Тема выбирается самим студентом, но во всех случаях это должна быть тема сегодняшнего дня. Такова первая прямая творческая встреча начинающего художника с событиями реальной, окружающей его жизни (без посредничества сценариста). Работа должна показать умение самостоятельно наблюдать, отбирать существенные факты, видеть в том или ином отрезке жизни главное, ведущее, способность монтажно обобщать. Задание это имеет важное значение для раскрытия дарования студента, его творческих интересов и возможностей.

Вторая экранная работа (на 35-мм пленке) — игровой этюд (200—300 м) на современном материале или экранизация рассказа по литературному сценарию, выполненному совместно со студентом сценарного факультета. Это первая коллективная работа студента-режиссера с представителями других кинематографических профессий. Строится она на принципе коллегиальности в организации творческого процесса. Режиссерский сценарий разрабатывается совместно со студентом операторского факультета и должен дать ясное представление о монтажно-изобразительном строе будущего фильма. Организация подготовительного периода (выбор места натурных съемок, разработка эскизов декораций, репетиции с исполнителями ролей) имеет своей целью раскрыть и показать специфическую для кино зависимость творческого процесса от производственного, имеющего свои четкие организационные условия.

Третья съемочная работа является курсовой, преддипломной. Она может быть широкоэкранной и обычной, черно-белой или цветной (300 м). Выбор темы, так же как и способ ее режиссерского решения должны отчетливо отражать идейные и художественные устремления молодого режиссера.

Задача создания экранного образа и действия здесь усложняется. Внимание сосредоточивается на композиционном построении экранного произведения, его органической целостности, внутренней гармоничности, единстве стиля всех частей композиции. Режиссура в кино — это всегда еще и точнейший творческий расчет. От студента требуется умение не только ясно представить себе замысел произведения в целом, но и определить роль и место каждого персонажа или эпизода в единой образной системе фильма. Речь идет о чувстве ансамбля как пути к композиционной стройности фильма (его идейно-художественной целостности). Уже в курсовой работе должно определиться творческое лицо молодого художника, своеобразие его индивидуальности, жанровые пристрастия. Не случайно многие из курсовых работ по специальному решению кафедры представляются к защите как дипломные.

И, наконец, дипломная работа студента-режиссера, создаваемая на основе полученных им в институте теоретических и практических знаний. В большинстве своем это и дипломная работа студентов — сценариста, оператора, художника. Она же включает в себя и дипломные экранные работы студентов актерского отделения.

С точки зрения учебно-педагогической, работа над дипломом должна отражать все этапы многосложного творчески-производственного процесса в условиях современного производства. Завершая собой процесс обучения кинорежиссера в институте, она должна показать творческие возможности молодого режиссера, самостоятельность его кинематографического мышления, идейную зрелость подхода к важнейшим проблемам современности, от которых современная режиссура неотделима. В авторе дипломного фильма мы хотим увидеть художника, который отчетливо заявил бы свои эстетические и гражданские позиции.

Таковы в самых общих чертах педагогические принципы, определяющие учебный

процесс практического овладения мастерством, процесс созревания, становления «студенческого фильма» и педагогического руководства им.

Тема воспитания и обучения молодых кинематографистов — это тема не только настоящего, но и будущего, завтрашнего дня нашего кино и телевидения.

Большое место в учебно-творческом процессе воспитания во ВГИКе занимают ставшие уже традиционными фестивали студенческих фильмов. Впечатлениями о IX, юбилейном, фестивале, посвященном 50-летию образования СССР, мне и хочется закончить эти заметки.

Наш фестиваль необычен. Это не только праздничный смотр, подведение итогов проделанной за год работы. Мы рассматриваем ежегодный студенческий фестиваль как органическое продолжение учебного процесса, когда в этот процесс включается и зритель. Это принципиально важно для художника. Молодой кинематографист сталкивается не только с оценкой педагога, мастера, но и зрителя. Реакция зрительного зала, замечания товарищей по искусству, высказанные тут же, в перерывах между просмотрами, беседы с педагогами различных кафедр имеют большое воспитательное значение.

Обычно студенты оказываются самыми строгими критиками своих товарищей. Рост их творческой требовательности мы ощущаем от фестиваля к фестивалю. Растет взыскательность к выбору тем и к художественным качествам фильмов. Высокое педагогическое значение фестиваля и в том, что это самая точная проверка студентами самих себя, своих замыслов, своей гражданской позиции; девиз фестиваля «За коммунистическую идейность, за творческий поиск» заставляет студентов более ответственно подходить к выбору тем, к их творческой разработке. Фестиваль помогает педагогам формировать направление работы и является важным этапом в целом педагогическом процессе.

Опыт последних вгиковских фестивалей наглядно свидетельствует об огромном интересе студентов к современной тематике, об их тяготении к живому, жизненному материалу.

Современная тема для нас — это прежде всего современный взгляд на жизнь, анализ жизни с наших идейных позиций, с позиций ленинской партийности. Она предполагает не только умение видеть, понимать окружающую жизнь, но и активное участие в ней.

Именно современная тема позволяет наиболее полно раскрыть возможности студента, его взгляд на окружающие явления. Здесь он получает материал не из рук сценариста, а сам сталкивается с непосредственным материалом действительности. Такая встреча автора с живым жизненным материалом требует от молодого художника искусства наблюдать, обобщать, искусства видеть самое главное и определяющее в жизненном явлении. Работа над документальным материалом позволяет раскрыть творческие возможности, авторскую позицию молодого кинематографиста. Она определяет его вкусы и умение. Поэтому мы сейчас думаем над тем, чтобы включить документальный очерк в программу по режиссуре художественного фильма.

Характерно преобладание и на последнем фестивальном показе документальных лент — от авторского репортажа до сложных экранных построений. В фильме дипломника Т. Семенова «На высоте» — о молодом поколении рабочего класса — выявляется пристальное внимание к рабочему человеку, к его трудной профессии. Мы переживаем с героями фильма монтаж только одной вышки электропередачи, но за это время за чутко наблюдаемыми деталями, за ненавязчивыми репликами автора мы успеваем разглядеть характер людей, их мужество и человечность. Фильм Э. Киселева «Человек и мост» — это раздумье нашего современника о жизни, о величественном пути нашей страны, который проступает через индивидуальную судьбу героя ленты.

Добрым вниманием к современному человеку, его жизни и труду отмечено большинство студенческих картин, многие из которых, как, скажем, фильм Д. Михлеева «Птица Икс», поднимаются до осмысления проблем современного мышления, современного уровня развития человека, соответствующего научно-техническому прогрессу. Патриотический ха-

рактер носит фильм М. Шмулевича и Э. Кулиева «Самые первые» — о первых пионерах нашей страны.

В этом учебном году, в связи с праздником 50-летия образования СССР, мы стремились представить на фестиваль фильмы, сделанные студентами из наших братских республик, на материале жизни этих республик, фильмы, отражающие быт, экономику, их национальные особенности.

Как продолжение фестиваля рассматриваем мы многочисленные выезды студентов ВГИКа с показом своих фильмов в крупные дома культуры, в учебные заведения, на промышленные предприятия. Такие традиционные встречи вгиковцев со зрителем стали популярными в Москве. Наших фестивалей ждут.

Нам надо более решительно и умело направлять творческие поиски наших студентов в сторону важнейших проблем и процессов нашей многоликой современности. Творческой и гражданской ответственности будущих художников экрана надо учить смолоду.

Режиссерское решение и звуковая партитура

Л. Трахтенберг

Когда зритель смотрит фильм, он не анализирует различные стороны кинематографической выразительности: осмысление образов происходит комплексно на основе ощущений, вызываемых одновременно разными средствами кино, одни из которых действуют явно, другие воспринимаются подсознательно. Поэтому обычно в своих суждениях посетитель кинотеатра ограничивается лишь оценкой идейной стороны картины, сюжета, актерского исполнения. Но специалисты, в отличие от зрителя, должны анализировать фильм всесторонне, с профессиональных позиций, должны разбирать роль каждого компонента в формировании экранных образов.

Должно подвергать критическому анализу, оценке и звуковое решение фильма. А между тем, к явному ущербу для художественного качества картин, авторы рецензий, как правило, оставляют без внимания эту сторону кинопроизведений. Хотя критика могла бы влиять на развитие звуковых художественных средств, помогать профессиональному воспитанию молодых кинематографистов, работающих в области звуковой выразительности кинофильма.

Не надо думать, что интерес для анализа могут представить только фильмы, интенсивно наполненные музыкой, шумами или какими-либо специальными акустическими эффектами. Иной раз скромная звуковая деталь может образно и экономными средствами (а это очень важно) раскрыть или подчеркнуть драматический смысл момента.

Рассмотрим несколько конкретных примеров.

●

Фонограмма «Мертвого сезона» начинается с музыки. У режиссера Саввы Кулиша она не повторяет то, что мы встречаем в иных лентах, усиленных потоками «симфоний», дословно комментирующих и без того ясные, эмоционально воздействующие кадры. Здесь музыка используется в меру, скромно. Это клавесин, лишь кое-где сопровождаемый контрабасом или ударными.

Импровизации на старинном инструменте, его тембровая фактура неожиданно и удивительно точно сочетаются с острыми ситуациями и современной обстановкой. Звуки клавесина создают атмосферу ложного благополучия и тревожного беспокойства, в которой разворачиваются драматические события. В то же время музыкальные мотивы тонко и глубоко воссоздают мир душевных переживаний героев.

Кстати — об импровизациях. Думается, что не исключена и такая форма сочинения музыки для кино, и не всегда обязательно перед ее записью на пленку изображать на бумаге нотные значки.

Г. Гаврилова

В музыке фильма, помимо клавесина, использованы и другие исполнительские средства, когда музыка становится конкретным участником действия: в своеобразных интермедиях проходит, гремя трубами, «армия спасения», марширует духовой оркестр пожарных, в других сценах — джаз в кабачке или орган в соборе. И все они уместны.

Звуки, которые принято называть шумами, с первых же кадров этого фильма поставлены на службу художественным задачам.

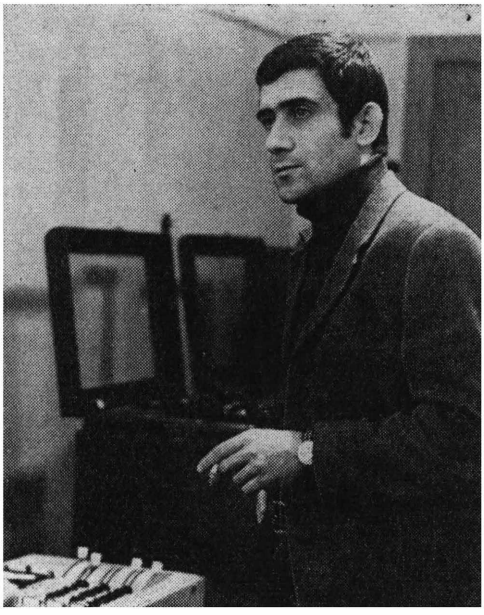
...Советский разведчик Ладейников обнаружен контрразведкой, за ним следят. Он направляется к телефонной будке. Приподнял ногу, чтобы ступить на тротуар, оглянулся и застыл... Стоп-кадр приостановил движение на экране. Одновременно раздался преувеличенно громкий щелчок затвора фотоаппарата. Ладейников идет к автомашине, отомкнул дверцу, посмотрел перед собой... Стоп... И снова щелчок фотозатвора. Ясно — разведчик засечен, каждый его шаг снимается на пленку.

Удачный звукозрительный прием, концентрируя сюжетный смысл, становится привычным знаком. Звук фотозатвора бьет, как выстрел, волнуя каждый раз, когда он раздается то в одном, то в другом кадре. Сколько непродуктивных метров ленты пришлось бы тратить, чтобы иначе показать слежку. Это мог быть агент, притаившийся за углом, или другой, индифферентно «читающий» газету и рассматривающий преследуемого... Экранное время идет, а драгоценные полезные метры так нужны!..

...Прохожий говорит Савушкину, что в это время года в курортном Доргейте — тишина, мертвый сезон. И в самом деле — тишина. Вдруг оглушающий рев — мимо проносится ватага мотоциклистов с девицами. Это не иллюстративное озвучание кадра: ворвавшийся грохот подчеркивает, что в этом тихом городке даже в «мертвый сезон» не все спокойно.

...Ладейников схвачен и заключен в тюрьму. Кадры идут на фоне хаоса тревожных звуков, ритмических импульсов звона и скрежета. Этот комплекс шумомузыки помогает создать ощущение тягостного томления, бесконечной длительности времени, ограниченности пространства. Именно звук оказывается здесь главным эмоциональным двигателем, и если его убрать — вряд ли остальные компоненты смогут воздействовать на чувства зрителей с такой полнотой.

...Ладейникова освобождают — в обмен на задержанного у нас разведчика другой сто-



Р. Казарян

роны. Скованного наручниками, его везут в лимузине. Машина подходит к месту, где произойдет процедура обмена. Мотор глохнет... Тишина? Не совсем. Из-под небес рассыпает трели пташка. Охватывает щемящее чувство облегчения, как будто на волю отпускают вас самих.

Голоса птиц в звуковом кино — традиционная иллюстрация пейзажных кадров. Но здесь это не звуковой атрибут ландшафта. Вкрапленный в кристальную тишину птичий голос, как предвестник свободы, драматически воздействует на чувства зрителей.

...Ладейников в автомобиле со своими друзьями едет по Москве. Они разговаривают, но голосов их не слышно. И они не нужны. Текст, сочиненный авторами, не был бы уместней тех слов, что в этой ситуации может подсказать воображение самого зрителя.

Звуковая партитура фильма подчиняется замыслу произведения. Авторский принцип проступает, например, в своеобразных рефренах: серия щелканий фотозатвора в начале фильма; затем в конце дважды вступает духовой оркестр; повторяется скрип тормозов, когда автомобиль заносит при резком повороте на полупустынном пляже; дважды проносится ватага мотоциклистов: сперва по тихой улице курортного городка, а перед концом фильма мимо Ладейникова, по шоссе у разбитой машины.

Звук в «Мертвом сезоне» не выставлен напоказ, он действует в ансамбле других выразительных средств. В этом несомненная заслуга звукооператора Галины Гавриловой, проявившей не только высокое профессиональное мастерство, но и понимание общей художественной задачи.

И еще одно. Для съемок в «Мертвом сезоне» были приглашены несколько актеров с не очень правильным русским произношением; их голоса переозвучены другими исполнителями. Удивительно, насколько их игра перед микрофоном органична поведению и образу действий экранных героев. В титрах нет имен этих артистов: А. Демьяненко, Е. Копеляна, Р. Балашовой и других.

Не обойдем молчанием и некоторый просчет в использовании звука в той части фильма, которая связана с историей убийства профессора О'Рейли. Причины и цель убийства могут быть понятными только на основании разговора между О'Рейли и Хассом, разговора, который идет в глубине кадра, тогда как на переднем плане происходит обыск сейфа и ящиков письменного стола. Но внимание зрителей поглощено активным движением на первом плане, и смысл важного диалога от них ускользает.

●

Не всякий фильм дает столь богатые возможности для выразительных звуковых решений, как «Бег».

...Белый генерал Хлудов ночью силится заснуть в своем вагон-салоне. Поезд катит на юг вместе с отступающим войском. Монотонно постукивают колеса. Сколько раз мы слышали этот стук в других фильмах! Но здесь, в вагоне — стол, тесно уставленный подсвечниками и бокалами. Это дало повод вывести на первый план другие звуки: поз-

ванивает, слегка дребезжит стекло и серебро. Мерцающие звуки возникают снова и снова, чтобы опять угаснуть. Вот-вот последует новый резкий толчок и — все разлетится вдребезги! Звуковая композиция подводит к выразительным смысловым ассоциациям и эмоциональным ощущениям. Удачно найденная фактура звука органична душевному состоянию Хлудова. Ведь мир его не прочен!

...Идет по дороге девочка с козой. На ее глазах лава конников — буденновцы и белые — сшибаются в сражении... Только дважды промелькнули короткие кадры самой рубки. Почти весь эпизод идет на крупном плане испуганной девочки. А за кадром — звон клинков, бряцанье, скрежет металла, гул от топота коней.

Подобный прием не нов, однако здесь он использован очень уместно, а яркая композиция закадровых звуков позволяет реально и полно ощутить событие, производит сильное эмоциональное впечатление.

Характер фильма А. Алова и В. Наумова позволил звукооператору Роланду Казаряну найти неповторимо точную и выразительную драматургию звуковых решений.

...Из города бегут белые. По улицам громыхают обозы, слышатся крики, пальба... Среди катящихся колес, мелькающих копыт, топающих сапог — мальчик, сидящий на мостовой. Он ударяет по клавишам бог весть как попавшей сюда пишущей машинки. Этот мальчик поглощает все внимание Голубкова... Исчезли все окружающие звуки, только щелкает рычажок под пальчиком малыша. А потом опять загудело, загрохотало вокруг. Подобное решение не только фиксирует внимание, оно позволяет и хорошо запомнить лицо мальчугана, который вновь появится в конце фильма.

●

«Бег иноходца» С. Урусевского.

Мчится эшелон. Грохочут колеса по рельсам. Солдаты возвращаются с войны. И гудки... А не музыка ли? Нет, именно гудки, но они ритмически повторяются, чередуя высоту тональных изменений. Обычный, бытовой звук, умело выстроенный по законам музыкального фразообразования, приобрел значение художественного образа, отражая обстановку приподнятости, торжества победы.

...Табун бежит, преследуемый волками. Эти кадры идут не в традиционном музыкальном сопровождении, а сливаются с композицией натурных звуков. Гудит земля от топота копыт. Обезумевшие кони мечутся — и звук их копыт полон особой выразительности. Звуку обязана здесь не только эмоциональная напряженность впечатления; если его отнять — ослабнет драматический смысл происходящего.

В фильме любая звуковая деталь не случайна, место для нее предопределено художественным воображением звукооператора. Вот кадры, когда зритель как бы оказывается в самой гуще табуна: морды, ноги, крупы коней... Но эти кадры остались все-таки фотографиями и вряд ли бы так впечатляли, если бы не микрофон, с которым звукооператор бродил, проникая в теснину табуна. Какие-то

С. Литвинов

шорохи, пофыркивание лошадей, их тяжкие вздохи (а по временам и стоны), повизгивание жеребят — все это создает ощущение достоверности изображения. В фильме рационально распределены все форте и пиано. Чередование наполненных интенсивными звуками кадров с более локальными, спокойными повышает «кпд» художественного воздействия, экономит, если так можно выразиться, зрительскую энергию, сохраняя ее для более глубокой, острой восприимчивости кульминаций. Вот примеры.

...Юрта. Тишина, легкий посвист ветра, повизгивают жеребята на дворе, шепот и... резко, как грохот лавины, врывается топот бегущего от стаи волков табуна. И выстрелы.

...Старый Танабай дергает под уздцы дряхлого Гюльсары, уговаривая идти дальше. Кругом тишина... Вдруг — громкий гудок, грохот поезда.

...После шумной игры, от которой устали и всадники и кони, — ночь, тишина, только цикады потрескивают в траве...

Материал «Бега иноходца», казалось бы, ограничивает палитру звуков, и звукооператору надо было быть настоящим художником, чтобы в рамках фактуры фильма оказать интенсивное влияние на его образность. Это отлично удалось Роланду Казаряну.

●

Стало чуть ли не правилом фильмы с «космическими» сюжетами наполнять музыкой электромузыкальных инструментов. Авторы «Соляриса» отказались от подобной традиции, и это в определенной мере приблизило фантастику к области реальных восприятий.

А между тем звуковая фактура фильма «Солярис» своеобразна, как необычна стилистика самого фильма и, в частности, фактура его пластического ряда.

Звуковые композиции, примененные А. Тарковским, — это сплав музыки и шумов, сложившийся в результате высокой звуковой культуры самого режиссера, звукооператора С. Литвинова, композитора Э. Артемьева.

Хотя музыка и шумы здесь особенно прочно сплетены, попытаемся все же выделить и проанализировать ту часть работы, которую принято называть шумовым оформлением.

Основой всех шумов этого фантастического фильма являются реальные звуки, что наряду с другими творческими решениями удерживает разворачивающиеся на экране события в рамках реалистического.

Там, где звуки воспроизводят близкие нашему слуху голоса природы, они идут во всей полноте свойственной им поэтичности. Так сделано, например, начало фильма. Гармонично скомпонованные звучания — пение птиц, журчание воды, другие звуки, — дополняя превосходную живопись пейзажных кадров, ведут нас к сюжетному началу. А в конце фильма, когда Крис в видении возвращается к Земле, его грусть усилена тем, что в кадре нет места «земным звукам»: на крошечном островке, этом огрызке земли, где умещается только домик отца, — безмолвие...

...Вдруг хлынувший дождь прерывает раздумья Криса, когда он прощается с Землей. Грохочет гром. Шелестят потоки ливня. А потом гремит уже очень далеко, а рядом — тишина, ее оттеняет звук редко падающих капель. Мы видим на экране дождь, быть может, заметили, когда он внезапно кончился, но отключите фонограмму и пропадет острота ощущений. Главным эмоциональным двигателем здесь оказывается звук.

Нити, связывающие обитателей космической станции с Землей, это не только обстановка, приближающаяся к земному уюту, например, в библиотеке, но и звук. ...Крис бредит, а в звуке повторяется то, что он слышал в свой последний вечер на Земле. ...Созерцая картину Брейгеля, взятую в космос, Крис начинает думать о Земле. Появляются неясные, пока еще хаотические звуки. Это мысли Криса возбуждают в сознании Хари нечто для нее неясное, что затем проясняется: лай собак, ветер, говор людей, карканье галок...

Немое полотно Брейгеля в космосе и голоса земных явлений природы. Это ли не показательный для сегодняшнего звукового кино прием?! Но есть в фильме еще более интересный звуковой прием, когда перед глазами зрителей разворачиваются фантастиче-

ские кадры сверхгорода будущего: эстакады, туннели, громады зданий и бег несчетного множества автомашин. Куда, от чего они бегут, управляемые людьми, которых не видно? Движение и в то же время пустынность. Это угнетает. А звук еще более усиливает ощущение подавленности.

Каков же этот звук?

Здесь, прежде всего, не соблюдается принятый в звуковом кино принцип звукозрительных совпадений по синхронности, перспективе или в акустических эффектах. И в то же время не возникает обычных для подобных нарушений несоответствий. Кино не только остается звуковым, но в данном конкретном эпизоде делает как бы следующий шаг в своем развитии. Таким представляется мне звуковое кино будущего.

Так каков же, повторяю, этот звук?

С экрана слышна непередаваемая словами симфония тревожных, я бы сказал, зловещих звуков. Вероятно, подобное можно было бы услышать в пекле доменной печи... А в моменты, когда туннель поглощает очередную вереницу рвущихся вперед машин, как вопль, проступает вокализ. Не знаю, в самом ли деле на фонограмме записан вокализ, но я его слышу отчетливо.

Еще нет анализатора, который разложил бы художественную композицию звуков в отчетливый ряд элементарных компонентов, и я пытаюсь уловить их субъективно. Так мне кажется, что в данном случае режиссером и звукооператором С. Литвиновым были использованы самые простые фактуры; однако мастерски сформированные из них композиции приобрели глубокий смысл.

В фильме «Солярис» нет просто бытовых или иллюстративных звуков; созданные заново или подобранные они представляют, по сути, самостоятельные художественные образы.

... Взлетает ракета, куда Крис усадил Хари. Гул двигателя все нарастает, в него вплетаются аккорды новых фактур; их совокупность нагнетает ощущение опасности, которой подвергает себя Крис.

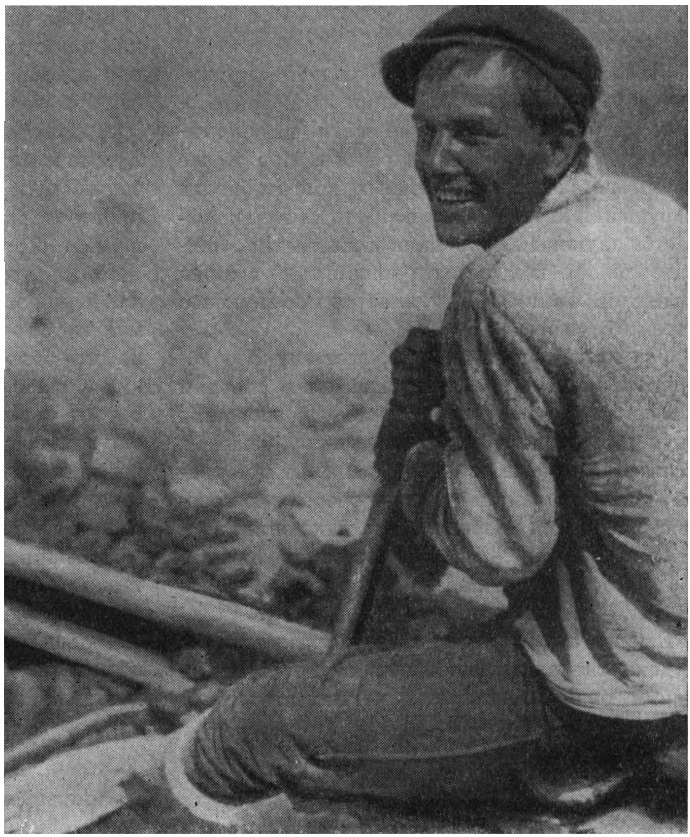
Когда Хари взламывает дверь, слышна целая серия звуков: и стук, и скрежет раздираемой металлической обшивки. Становится ясно, что это женщине тяжело и больно.

В сцене самоубийства дребезг осколков разбитого стекла тоже заставляет физически ощутить состояние Хари. Даже похрустывание воспринимается не как средство оживления «внемую» снятой сцены, а как образ материальной хрупкости самой Хари.

Большинство удавшихся фильмов дает материал для суждений о таком, несомненно, важном средстве киноискусства, как звук. Хотелось подчеркнуть те богатые и не всегда в полную меру используемые возможности, которыми обладает звук в кино.

Новая встреча с «Иваном»

Кинорежиссер Ю. И. Солнцева рассказывает о восстановлении фильма «Иван»



«Иван». Иван — П. Масоха

— Нет необходимости говорить о значении каждой ленты, созданной Александром Петровичем Довженко. В частности, о значении картины «Иван». Хотя она и не так часто упоминается в статьях киноведов, как другие работы великого мастера. Что же заставило вас взяться за восстановление именно этой ленты? Или лучше не могли бы вы для начала рассказать вообще о вашей работе над восстановлением ранних фильмов Довженко?

— Восстановление немых фильмов — процесс сложный. У немого фильма свои законы. Ритм и пластика его не требуют никаких иных «добавок», кроме музыкального оформления. Всякое другое озвучание, как мне думается, приводит к тому, что фильм теряет свое первоначальное лицо. Когда я восстанавливала «Землю» и «Арсенал», я ограничивала задачу озвучания только музыкой, и не компиляцией, а музыкой оригинальной, написанной специально к фильму.

Расскажу как это произошло.

Два года назад я была приглашена в Америку на фестиваль в Сан-Франциско, где состоялась ретроспектива всех фильмов Александра Довженко. До этого я считала, что немые фильмы не должны обязательно сопровождаться музыкой. Однако на этом фестивале моя точка зрения была опровергнута.

Сидя в кинотеатре в Сан-Франциско, я смотрела «Землю» и, к моему великому огорчению, услышала музыку: компиляцию, составленную из различных издавна знакомых мне мелодий. Опротестовать такое «музыкальное оформление» фильма было тогда бессмысленно. Но по возвращении домой поняла, что надо дать фильмам Довженко оригинальное музыкальное оформление, для чего и пригласила композитора Вячеслава Овчинникова. Вячеславу Овчинникову, как мне кажется, удалось органично сочетать музыку с пластическим изобразительным решением этих фильмов.

— Известно, что в ваших ближайших планах восстановление «немой» «Звенигоры», что вы восстановили звуковые картины «Аэроград» и «Иван». Не могли бы вы подробнее рассказать о вашей работе над этими фильмами?

— С «Аэроградом» все обстояло довольно просто. Этот фильм создавался во времена победного марша звука в кинематографе, когда звукозаписывающая аппаратура была уже довольно совершенной. «Иван» же был первой звуковой картиной на Украине. И вот сейчас, спустя сорок с лишним лет, музыка и слово в нем превратились в шипение и шум. Все неповторимые довженковские находки и открытия в молодом тогда звуковом кинематографе были стерты и почти незаметны! Скажу по правде, я была растеряна... Вместе с звукооператором Виктором Бабушкиным мы принялись за работу, которая оказалась чрезвычайно трудной. Ведь главным нашим желанием было сохранить верность Довженко, как можно точнее и совершеннее приблизить восстановленный фильм к подлиннику.

В потертой измученной пленке «Ивана» музыка, шумы и голоса актеров были еле слышны. Как расшифровать, открыть заново все неповторимое богатство речевого, музыкального, интонационного звучания фильма? Заменить музыку, шумы и песни новой фонограммой? Взять актеров здесь, в Москве, и заново переозвучить удивительных Шкурата, Шагайду и Масоху — ведь это значило бы отнять у них половину их актерского обаяния!

Мы решили пойти на следующий шаг: не заменять фонограмму «Ивана» новой, а на голоса довженковских актеров положить близкие им по тембру голоса актеров, как бы прочертив тонким пунктиром первоначальное звучание слова, позволяющее его услышать таким, каким оно было в картине. Это позволило сохранить все неповторимые обертоны интонационного звучания подлинника.

Озвучивали «Ивана» актеры Львовского украинского театра, которые очень помогли нам в этой работе. Их манера произношения точно совпадала с оригиналом. Поэтому на перезаписи голос актера и голос оригинала соединились воедино.

Музыка записывалась в тех же акустических аспектах, в манере, близкой записи музыки в начале эпохи звукового кино. Оркестром и дирижером В. Н. Васильевым была проделана огромная работа. Ведь музыка писалась синхронно под старую фонограмму; достигнуть точности было необычайно сложно. Но дирижер и его оркестр расшифровали по старой фонограмме и восстановили всю партитуру музыки в той же динамике, в тех же темпах и ритмах, которые были в оригинале. Трудно было добиться и точной организации шумов. В картине есть эпизод, где рабочие прибивают рельсы — долго бьют кувалдами. Эти удары молота ритмически подкрепляются музыкальными акцентами симфонического оркестра. Мы полностью сохранили эти акценты, взяв удары молота из старой фонограммы и дополнив их новыми, имитировавшими фонограмму оригинала.

В фильме «Иван» звучит прекрасное народное пение, которое мы, конечно, не решились тронуть. Чтобы оставить его в картине, максимально приблизив к подлиннику, понадобилась помощь заведующего кабинетом народного творчества института имени Гнесиных Владимира Хорькова. Он расшифровал народные песни по фонограмме, подобрал энтузиастов из студентов консерватории, чтобы они подкрепили хор в старой записи. Новые исполнители пели абсолютно синхронно со старой фонограммой, и хор стал полнозвучным, каким он был у Довженко. «Расшифровывая народные песни «Ивана», мы старались быть абсолютно точными. Нашим добровольным консультантом по народной украинской песне стал народный артист СССР Иван Козловский. Большой знаток песни, он подсказал, где искать ее следы. Расшифрованные ноты и слова были посланы на Украину, в кабинеты народной музыки. Оттуда приходили подтверждения в верности нотной записи расшифровки.

Народное пение органично входило в ткань «Ивана», и Довженко потратил немало сил, чтобы достигнуть его неповторимого своеобразия в фильме.

Александр Петрович прекрасно разбирался в народной музыке и пригласил в картину несколько народных хоров города Киева; но все, что они делали, не удовлетворяло его: «Это все не то,— говорил Довженко,— мне нужно настоящее народное пение». Не знаю, где и как он узнал, что молочницы на киевском бессарабском базаре — это как раз те девушки, которые умеют петь так, как он хотел. Мы пригласили удивленных молочниц, около двадцати человек, на Киевскую киностудию, и Довженко попросил их петь, двигаясь по огромным коридорам студии.

Я живо помню, как настойчиво просил Довженко звукооператора Тимарцева вести запись песен непременно из разных концов огромного коридора.

Тронуть музыку, песни и шумы этого фильма не представлялось возможным; и мы не рискнули это сделать. Там, где музыка была не связана с шумами, мы ее «исправили» вторичной перезаписью. А там, где шумы были записаны вместе с музыкой, разлучать их было нельзя. Тогда-то и пригодился специальный метод реставрации звука, о котором я говорила выше.

— Какое впечатление произвел на вас фильм спустя столько лет?

— Из всех картин, над которыми я работала, больше всего меня удивил и обрадовал «Иван». У этого фильма нелегкая судьба. Существовала даже точка зрения, что картина не совсем удалась. Сколько непонимания было связано с этим фильмом; помню первоначальное неприятие его некоторыми критиками. Даже у меня самой существовало предвзятое отношение к этой картине, которую я оценивала неизмеримо ниже «Земли», «Щорса» и «Арсенала». Сейчас я сожалею об этом. Работа по восстановлению «Ивана» раскрыла передо мной новые его качества.

Я работала ассистентом Александра Петровича по «Ивану». Мы тогда прожили на Днепрострое целую жизнь, долгую и трудную. Время было прекрасное, но и нелегкое: засуха, нехватка рабочих на строительстве и т. д. Искусство, очевидно, живет своей преображенной правдой, выражающей высшую духовную суть происходящего. Александр Петрович Довженко сумел выбрать на Днепрострое то, что в нем было прекрасного. Довженко умел всегда, в самой сложной, прозаической ситуации найти возвышенное. Удивительных людей мы встречали на Днепрострое, и как восхищался ими Александр Петрович. Просмотрев «Ивана», вы увидите их лица, удивительные лица людей, строящих на великой реке новую жизнь. Фильм этот имел успех за границей. Мне рассказывали, что после войны он был показан в Риме, где люди, стоя, аплодировали картине.

«Иван» удивил меня главным образом тем, что он и сегодня звучит, как фильм глубоко современный, и по своему содержанию и по форме. Я никогда не видела строительства, снятого так поэтически. А ночной, дневной и утренний Днепрострой в жаркую пору лета. А песни девушек, которые в то время ногами месили бетон. Песни, плывущие над Днепром... А удивительные пейзажи Данилы Демуцкого. А шумы и звуки в картине, которые органично соединены с музыкой, вошли в нее. Звуковая партитура в восьмой части — сложная полифония песен и шумов: на экране перед нами идут войска, мощь молодой республики. Здесь гармоническое переплетение звуков движения моторизованной армии и народных песен — «По долинам и по взгорьям» и «Распрягайте, хлопцы, коней». И все органически подчинено выражению главной идеи эпизода — монолитному единству народа и его армии. Или еще один интересный звуковой прием — в кадре кричащий человек на фоне стройки со всеми ее шумами и звуками. Но все звучание стройки неожиданно стихает.

Главное же мое впечатление от «Ивана» — это высокое умение Александра Довженко выразить пафос труда, героического труда рабочего класса в первые годы пятилеток.

Фильм «Иван» при восстановлении доставил мне немало хлопот, но искусство Довженко заставило меня многие вещи понимать, оценивать по-новому. Вот почему я с такой благодарностью и радостью вспоминаю нелегкую, необычайно кропотливую и тщательную полугодовую работу по восстановлению этой картины.

Беседу вела Н. Карасик

О том, что живет

М. Блейман

Думаю, нет нужды рекомендовать читателю книгу Г. М. Козинцева «Глубокий экран»*. Мы знаем ее автора как одного из зачинателей советской кинематографии, прошедшего трудный путь новаторства, как режиссера, поставившего знаменитые фильмы, которые здесь вряд ли стоит перечислять. Книга Козинцева, в какой-то мере итоговая, включающая историю его картин и тем самым его собственную творческую историю, уже по одному этому не может не быть интересной.

К тому же в книге содержатся важные мысли о природе кинематографии, своеобразные суждения о ее истории, о пути к реализму, который прошло наше искусство.

Да и вообще книга Г. М. Козинцева не только о прошлом. Кинематографист характеризует настоящее и вглядывается в будущее нашего искусства. И если Е. И. Габрилович назвал свою недавнюю мемуарную книгу «О том, что прошло», то Г. М. Козинцев с равным основанием мог бы озаглавить свою — «О том, что живет». Отсюда и название этой статьи.

Мне и трудно и легко писать о книге Григория Михайловича. Мне довелось быть если не участником, то, во всяком случае, свидетелем многих событий, описанных им, я работал на «Ленфильме», где проходила его жизнь, я хорошо знал всех людей, о которых он рассказывает, помню их молодыми, шедшими к признанию трудными путями.

Поэтому мне легко сопоставить его воспоминания со своими и радостно соглашаться, когда мысли и оценки совпадают, когда факты изложены Козинцевым так же, как их помню и я. Но это сопоставление и трудно, потому что многое запомнилось мне по-другому, обернулось ко мне другими сторонами. Впрочем, позиции участника события и свидетеля всегда разные.

Может быть, я бы поспорил с Григорием Михайловичем, если бы он написал историческую или теоретическую книгу. Но он предлагает нам мемуары. Значит надо помнить, что автор воспоминаний всегда не только рассказывает о событиях и людях, но и формирует свой собственный образ, свой характер, свою индивидуальность. С этим нужно считаться. Но это не исключает права на анализ.

На первой же странице «Глубокого экрана» Григорий Михайлович удивляется тому, что написал воспоминания. Он признается, что огорчился, когда первые главы его книги были напечатаны в «Новом мире» под рубрикой «Дневники, воспоминания», потому что совсем не собирался писать в этом жанре.

Правда, он не сообщает, что именно он собирался написать. Но совершенно ясно, что книга его задумывались прежде всего как тео-

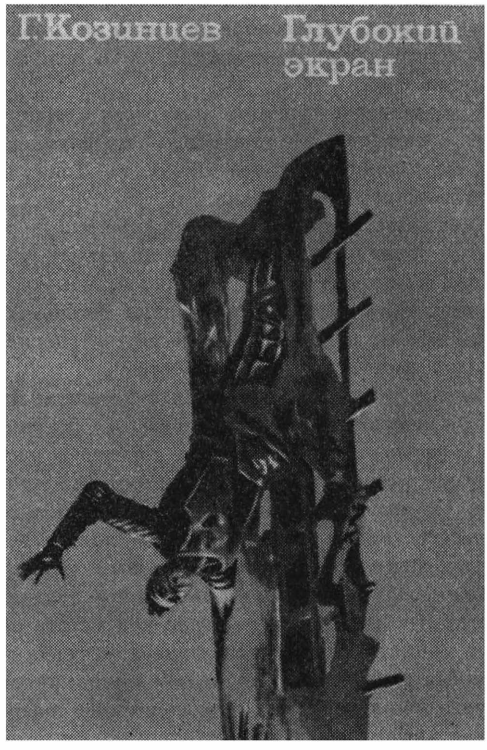
* Г. Козинцев. Глубокий экран. М., «Искусство», 1971.

ретическая, должна была стать «историческим кредо», что ли, художника. И, несмотря на мемуарную форму, так и получилось. Книга Григория Михайловича меньше всего описательная, хотя как мемуарист он и описывает людей, встретившихся ему на жизненном пути, события, свидетелем или участником которых он был, наконец, характеризует себя самого.

Это не значит, что все мемуары должны быть однотипными. Если говорить хотя бы только о киномемуаристике, то и в ней встречаются разные типы повествования. Мемуарист может простодушно описывать свой путь к славе — таковы, к примеру, мемуары Чарлза Спенсера Чаплина. Он может сконструировать свой художественный портрет — так поступила в своей книге воспоминаний Лилиан Гиш. Наконец, он может быть историком и теоретиком. Такова книга Рене Клера.

«Глубокий экран» — книга концептуальная. Автор отбрасывает множество биографических фактов, в том числе, наверное, и интересных, и рассказывает только о тех, которые потом пригодятся для характеристики его искусства и для размышлений о его природе. Совсем не случайно он начинает повествование с того, как в бурном, переменчивом революционном Киеве 1918 года он, четырнадцатилетний мальчишка, вместе с таким же мальчишкой, Сережей Юткевичем, впервые прикоснулся к искусству. Их пристрастия и интересы определили встречи с художниками-новаторами: И. Рабиновичем, А. Тышлером, А. Экстер, с писателями И. Эренбургом и О. Мандельштамом и прежде всего со ставшим легендарным театральным новатором К. Марджановым, спектакли которого, я бы сказал, вдохновенно описаны в книге. Все это нужно Козинцеву для того, чтобы объяснить, как и почему он «от рождения стал левым в искусстве».

Это заявление не только автобиографично. Козинцев не только констатирует факт, но и анализирует его. Он говорит о том, что в «левом» искусстве эпохи были живы не только эстетические поиски, но и революционный дух. Совершенно справедливо его утверждение, что зародившиеся еще в предреволю-



ционные времена попытки обновления искусства при соприкосновении с революцией преобразились: формальные новации стали отражением социальной революции. Именно в этой связи Козинцев подчеркивает, что попытки обновления эстетических форм в ту эпоху опирались на полузабытые народные формы искусства, на бульварные фарсы, петрушечьи представления, на лубки, примитивы, частушки, уличный говор.

Конечно, в этом искусстве содержалось внутреннее противоречие, конечно, обращение к исконным, народным формам искусства нередко оборачивалось всего только стилизацией. Но Козинцев утверждает, что как бы ни было внешне изысканно левое искусство, стремилось оно к выражению революционного, всеобновляющего духа. Даже архаические, даже стилизационные формы художники осмысляли по-новому, сообразно но-

вым задачам. Пусть это искусство иногда било мимо цели, но в основе его было не только новаторство ради новаторства, но и революционная идея.

С этой точки зрения интересен анализ двух спектаклей Марджанова — прославленной постановки «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и «Саломеи» Уайльда.

Анализ эстетики «левого» искусства двадцатых годов нужен Козинцеву не потому, что он сам принимал в нем посильное, конечно, участие. Для него это не только биографический факт, а еще и исток всей его последующей творческой деятельности.

Но тут нельзя не сказать, что несмотря на биографическую откровенность и безукоризненную внешнюю логику, Козинцев несколько упрощает, вернее, выпрямляет процесс. Из его изложения явствует, что в описываемую эпоху только «левое» искусство, только искусство, искавшее новые формы, было способно решить революционные задачи. А ведь это было не так. «Левое искусство» не было единственным представителем революционных тенденций. Так же неуклонно, пусть и менее демонстративно, революционное содержание врывалось в реалистическое, «старое» искусство. В театре стремилось к революционному обновлению не только искусство Мейерхольда, но и искусство Станиславского. В литературе революционно-активным было не только искусство Маяковского и его друзей, но и искусство, опиравшееся на прочную традицию реализма Некрасова. И пусть Козинцев и был «левым от рождения», он все же должен был бы упомянуть, должен был бы рассказать, почему на него влияло только «левое искусство», чем был обусловлен выбор этих, а не других учителей. Ведь автобиографический рассказ не сводится к описанию событий из жизни мемуариста, а, хочет он или не хочет, становится в известной степени их переоценкой.

Но и выпрямляя процесс своего творческого возмужания, Козинцев нигде не теряет цель. Рассказ об искусстве Марджанова и других, рассказ о, так сказать, «доисторическом периоде» своей работы нужен ему для объяснения истории ФЭКСа — «фабрики эксцентрического актера».

О ФЭКСе ожесточенно спорили. Как ни странно, спор этот продолжается и сейчас. Это не случайно. Продолжительность полемики объясняется прежде всего незавершенностью самого поиска. А не только тем, что всегда находятся осторожные защитники традиции, которые не хотят, а зачастую и не способны понять, что подлинный реализм предполагает поиски новой выразительности для нового содержания.

Козинцев объясняет свои эксцентрические пристрастия не как причуду, а как закономерность. В самом деле, было бы просто смешно обвинять восемнадцатилетних организаторов ФЭКСа в гурманских пороках все испробовавших в искусстве эстетов. Автор мемуаров настойчиво и упорно объясняет обращение к эксцентризму, к искусству необычному и броскому, тем, что старое, обветшавшее, застывшее академическое искусство казалось ему неспособным выразить новый жизненный духовный опыт. Козинцев так и пишет: «Ощущение новизны жизни — еще совсем смутное — необходимо выразить иной, новой тканью». Под «тканью» он понимает не только принципы выразительности, но и используемый в искусстве жизненный материал. Таким образом, поиски «жизненности» в необычную, в новую эпоху оборачивались поисками необычного, нового в еще старых формах жизни. «Хотелось не изображать реальное, а выразить предчувствуемое», — пишет далее Козинцев. Так связывались поиски нового и наблюдения нового с представлением об этом новом, с фантазией по поводу него. Отсюда прямая связь со сказкой и другими видами народного искусства, прежде всего с площадной эксцентрикой.

Так объясняет Козинцев истоки своего искусства.

Думается, что это объяснение, эта генеалогия примечательны не только биографически. Новая эстетика требовала не одних лишь новых форм искусства, но прежде всего умения по-новому увидеть действительность, увидеть ее нетрадиционно, «взорвать» привыч-

ные о ней представления. Эксцентризм для молодого искусства двадцатых годов не всегда выворот, не только алогизм или подчеркивание бессмыслицы, не эпатирование необычным, а умение увидеть это необычное в самом обыденном, умение подчеркнуть это необычное, пусть иногда оно и казалось абсурдным. Мы, навеки восхищенные искусством Чаплина, теперь это знаем.

Конечно, это не единственный путь искусства — есть и другой. Высокое искусство реализма рассматривает каждый факт, каждое движение души как закономерность, анализирует и вскрывает ее. Но к такому искусству еще нужно было прийти, причем очень трудным путем. Фиксировать жизнь только в обычных ее проявлениях, не проанализировав их, увидеть только необычное и только его зафиксировать — равно неполные задачи для серьезного искусства.

Для молодого Козинцева (и его можно понять) самым важным в искусстве было зафиксировать необычное. Но опыт зрелого Козинцева свидетельствует, что задача искусства этим не ограничивается. Вспомним, что еще первый теоретик русского реализма требовал пафоса, что пафос для него был в выражении идеи, которая вырастает из анализа, из понимания факта и процесса, породившего факт.

В том, как Козинцев развивает сюжет своего «творческого романа», есть несомненная последовательность. Описывая постановку «Чертова колеса», он концентрирует внимание на тех же поисках «новой ткани». Он подчеркивает, что в сценарии, написанном А. И. Пиотровским, его привлекала не только мелодраматическая фабула (вспомним, что картину упрекали в «американизме»), но прежде всего то, что в нем удалось показать какие-то черты времени, резкость выражения сцен и человеческих типов. «Материал оказался ярким, полным контрастов и динамики. Для впечатлений не требовалось далеких поездок. Нужно было сесть на трамвай и проехать несколько остановок». Таким образом, в «Чертовом колесе» можно было отыскать искомое необычное в обычном, именно то, что лежало в основе творческого развития режиссера именно в тот период.

И тут же Козинцев ставит чрезвычайно важный вопрос, ставит проблему, которую потом будет решать всю свою творческую жизнь. Мало было увидеть резкие контрасты, мало было увидеть в бытовом факте его эксцентрическую неожиданность, все это еще было нужно выразить на экране.

«Фотографию необходимо превратить из репродукции в средство воздействия», и на экране не «места действия», а «действующие места». Так, по-разному, в разных формулировках Козинцев подчеркивает одну и ту же мысль.

Историки и теоретики устанавливают, что мастера ФЭКСа всегда проявляли большое внимание к атмосфере развития экранного действия и чуть ли не первые ввели это понятие в эстетику кинематографа. Все это так, но вопрос стоит глубже.

Дело в том, что с момента зарождения кинематографа как искусства в нем идет борьба с «фотографизмом». Экран должен не только «показывать» действительность, но и эстетически ее «преображать». Противоречие тут в том, что кинематограф только «снимает», когда нужно, чтобы он «создавал». С пороком «фотографичности» мастера кинематографии боролись различными способами. Операторское искусство изменилось благодаря широкому использованию светотени, использованию различных объективов. Съемка превратилась в «светоживопись». Монтаж изменил представление о кинематографических пространстве и времени. Даже в принципах актерской игры начала преобладать условная, а не натуралистическая выразительность.

И пусть уже в наше время некоторые теоретики провозгласили, что «фотографизм», который считали пороком, является специфическим достоинством кинематографии, и потребовали «прямого» кино с его примитивной натуральностью, мы знаем, что они потерпели поражение и кинематограф вернулся к искусству (впрочем, настоящий кинематограф никогда от него и не уходил).

Рассказывая о своих поисках, Козинцев ставит именно этот вопрос. В эксцентриче-

ском фильме «Похождения Октябрины» необычность объекта съемки делала фильм необычайно выразительным. Сам материал картины делал ее ненатуралистичной, хотя способы зрительной выразительности были фотографичными.

В «Чертовом колесе» задача усложнилась. Козинцев недаром останавливается на подборе «типажа» для этой картины. Шли поиски необычных, эксцентрически выразительных персонажей. Но вот авторы картины столкнулись с необходимостью «снять» сцену, в которой «место действия» становилось «действующим местом». Козинцев не зря сосредоточивает внимание читателя на съемке массовой сцены в «Народном доме» в Ленинграде, где завязывается драматический узел. Нужно было найти драматическое сгущение не только в сюжете, но и драматическую атмосферу. Она была найдена в освещении. Первый бой с натуралистическим «фотографизмом» был выигран.

Впоследствии окажется, что съемка эксцентрической ситуации и необычного персонажа не единственный путь. Козинцев рассказывает, что Юрий Николаевич Тынянов научил его тому, как создается единый в своей сюжетной и зрительной выразительности образ действительности в работе над «Шинелью». Конечно, и здесь эксцентризм еще остается, тем более что материал Гоголя фантастичен и иногда эксцентричен. Но у него эксцентризм существует не сам по себе, не как универсальный принцип искусства, а обращен на выражение образа времени, служит созданию этого образа.

Искусство Козинцева в работе над «Шинелью» усложняется. Появляется не только «образ», рождается «стиль».

Тут у Козинцева возникает важное теоретическое соображение о том, как и чему учиться кинематографу. «Вчитываясь в книгу, сочиненную в век, когда о кино и помину не было, мы открывали для себя новое в возможностях экрана». Здесь автор «Глубокого экрана» недвусмысленно заявляет, что поиски специфики кинематографии были тогда еще схоластичны и ошибочны, что задача искусства кино, особенно в описываемую эпоху, была не в том, чтобы огородить свой участок и только его разрабатывать, а, наоборот, в том, чтобы «подключиться к току» другого искусства.

Козинцев прямо заявляет, что научился у Гоголя совмещению в одном образе достоверности и кошмара, созданию образа действительности, фантастического и реального одновременно.

Козинцев здесь убедительно рассказывает о том, что образ метели в «Шинели», этот основной образ фантасмагорического Петербурга эпохи Николая I, возник не как привычная стилизация, не как «красивый» и эффектный аксессуар, а как результат реальных наблюдений, преобразованных сознанием художника в исторический образ, в стилистический признак.

Нет оснований упрекать Козинцева в том, что он модернизирует творческую задачу, которую решал в своем фильме «по Гоголю». Однако мне кажется, что он обошел важный вопрос о природе творчества великого писателя.

Я не хочу заниматься историко-литературным анализом, скажу только, что если для Белинского Гоголь был родоначальником русского реализма, главой «натуральной школы», несмотря на свою фантастичность, то для модернистской поэтики начала XX века Гоголь был прежде всего фантастом, и именно эти его черты подчеркивали исследователи. Нет ничего дурного в том, что молодой Козинцев обратился к фантастическим элементам стиля Гоголя, обидно только, что он и сегодня даже не упомянул о том, что возможная его встреча с реалистическим стилем тогда не состоялась.

«Творческий роман», который рассказывает Козинцев, все усложняется, обрастает новыми определениями, новыми терминами. В его «сюжете» возникают качественные скачки. Первый произошел при переходе от наивных «Похождений Октябрины» к более зрелым «Чертову колесу» и «Шинели». Второй скачок характерен для периода постановки «Нового Вавилона».

Казалось бы, перед режиссером возникали те же, кстати, уже решенные один раз задачи. Недаром поиски изобразительного решения «Нового Вавилона» во многом напоминают такие же поиски в «Чертовом колесе». Но для Козинцева поиски этим не исчерпываются. Он говорит, что примитивность сюжета этой картины, натуральность рассказа о всем известных событиях Парижской коммуны была преодолена при помощи «зрительной поэзии». Расшифровывая это новое понятие, Козинцев пишет о разных тональностях изображения, о ритме, который придает напряжение картине, и, наконец, о том, как все действие фильма и каждый персонаж, возникающий по ходу реалистического исследования событий, преобразились в знаки событий, в знаки характеров, а в сознании зрителей в поэтические символы. Для Козинцева «зрительная поэзия» была преодолением не только натуральности события, не только натуральности персонажей, но и способом создания единого образа, причем лирически окрашенного. Термин «зрительная поэзия» здесь точен.

Григорий Михайлович не зря назвал свою книгу «Глубокий экран». Нетрудно заметить, что он настойчиво проводит мысль, что в каждой следующей картине он старался точнее и эмоциональнее выразить свои представления о действительности, создать все более г л у б о к и й ее «патетический» образ.

Одновременно, и это естественно для художника, он повествует и о том, какими средствами он воплощал этот образ, каких новых изобразительных способов потребовала эта «глубина».

Он настаивает, и это его право, что развитие его было последовательным и неуклонным, что если он и отказывался от тех или иных эстетических пристрастий, то это происходило органически, происходило потому, что того требовала логика развития, требовала, наконец, все возраставшая глубина постижения действительности.

Он видит себя неуклонно эволюционирующим и даже не допускает возможности, что развитие его не было органически-плавным, что в нем были отказ от былых пристрастий и зарождение новых. Он оставляет за границами своего повествования такую естественную для художника противоречивость поисков, мучительность перехода от одного сложившегося стиля к другому, в котором старый стиль предстает разве только в «снятом виде».

Именно поэтому для Козинцева переход от стиля, найденного им в «Новом Вавилоне», к поэтике трилогии о Максиме был не отказом, не перевооружением, а продолжением органической линии развития. Он убежден в том, что в каждом своем новом фильме утверждал найденное в предыдущих, пусть на новом этапе и с новой глубиной, но со старой последовательностью.

Последовательность сказывается и в том, как он излагает замысел трилогии о Максиме, вспоминая строки «Оды революции» Маяковского:

О, звериная!
О, копеечная!
О, великая.

Козинцев подробно рассказывает и о том, что именно эти слова «копеечная и великая», слиянность этих понятий в едином образе, в единстве их противоречий стали ключом к замыслу и стилю трилогии о Максиме. В самом деле, во всех трех фильмах, составляющих единое целое, он находит мотивы бульварного романа (недаром Максим даже цитирует «Антона Кречета»), находит в них следы интереса к бытовому, окраинному, «мещанскому» романсу и к сказкам, в которых Иванушка-дурачок или Петрушка с озорным юмором обманывают полицейского, барина, царя и даже самого черта. Козинцев с удовольствием подчеркивает зависимость образов трилогии о Максиме от своих былых пристрастий к «низким жанрам» и не забывает упомянуть о том, что даже название фильма «Возвращение Максима» восходит к «Похождениям Рокамболя» Понсон-дю-Террайля.

Возникает ощущение неуклонной последовательности развития художника, начавшего с интересов к народным жанрам искусства и пришедшего к воплощению характера народного героя.

Все это выглядит убедительно. Связь тут несомненна, и Козинцев вправе на ней настаивать. Предвидя возражение критиков и историков кинематографии, он не без лукавства вспоминает о стихах А. А. Ахматовой «Когда б вы знали из какого сора растут стихи...». Опровергать автора «Глубокого экрана» было бы нелепо. Кому же лучше самого художника знать, как рождается у него тот или иной художественный образ?

Да и линия развития до сих пор строилась Григорием Михайловичем так, что логика его движения к «глубокому экрану» представала обоснованной и доказанной.

Но вот единый сюжет «творческого романа» рвется. И это, по-моему, не случайно.

Я далек от желания навязать автору свое видение событий. Выбор жизненного материала для автохарактеристики — его право. Ведь он пишет не историю какого-то режиссера, а рассказывает об эволюции своей творческой личности. И как тут не вспомнить о тонком и справедливом замечании Л. Я. Гинзбург, которая в превосходном исследовании «О психологической прозе» говорит, что автор мемуаров всегда положительный герой своей книги.

Козинцев не исключение. Впрочем, кажется, в мировой мемуаристике разве только Руссо осмелился рассказывать о своих пороках и недостатках. И не о «пороках» Козинцева я веду тут речь.

Конечно, соблазнительно представить читателю и исследователю образ художника, не знавшего колебаний и противоречий, не знавшего влияний и преодолений.

Но ведь мы знаем, что переход от «Нового Вавилона» с его законченной «интеллектуалистской» поэтикой к робкому еще реализму «Одной» дался режиссеру не без труда. Мы знаем, что он не мог безболезненно пережить крушение творческой школы «интеллектуализма», и пережил ее так, как переживали сходные моменты его учитель Эйзенштейн или как его друзья и соратники Трауберг, Эрмлер, Юткевич.

Так же труден был поиск нового стиля в трилогии о Максиме, в которой были не только сохранены, как справедливо подчеркивает мемуарист, пристрастия к эксцентрике и «низким» жанрам, но и обретены новые признаки реалистического стиля, возникшие в результате внимательного изучения Горького.

Мы знаем Григория Михайловича не только как выдающегося режиссера, но и как отличного драматурга. Он хорошо знает, что драматургия вырастает из столкновений нарастающих трудностей, из столкновений протагониста с действительностью. Почему же в мемуарной книге он отказывается от рассказа о драматургии собственной биографии? «Положительный герой» его повествования от этого нисколько не пострадал бы.

Единство «творческого сюжета» в мемуарах Козинцева прерывается не раз. Поэтому между постановками «Белинского» и «Дон-Кихота» возникает пробел. Объяснение обращения режиссера к Сервантесу мне кажется почти что случайным. Он отговаривается тем, что любой режиссер должен быть рад возможности поставить Сервантеса или Шекспира.

Как опытный драматург Козинцев пытается установить связи. Он восполняет пробелы отдельными примерами, отдельными доказательствами. Так он говорит об эксцентризме Сервантеса, об образе Дон-Кихота, который произносит свои исполненные пафоса монологи, о справедливости и добре, вися вниз головой на лопастях ветряной мельницы. Он рассказывает о поисках «испанской атмосферы» и даже о поисках Росинанта... Он рассказывает о своем не случайно возникшем интересе к Шекспиру, мужественно повествует об ошибках своей театральной постановки «Короля Лира» и как бы проецирует обращение к будущему, когда он воплотит трагедию в кинематографе, объясняя, что замысел постановки тоже был скорее кинематографическим, чем театральным. Он мотивирует свое позднейшее обращение к Шекспиру тем, что нашел у великого драматурга идеальное воплощение всегда интересовавших его столкновений эпох, мировоззрений, исторических коллизий.

Но все эти утверждения Козинцева, спра-

ведливые, точные, иногда блестяще парадоксальные, ощущаются как написанные «со стороны». Конечно, они выражают и творческие позиции мемуариста и его личность, но не умещаются в композицию «романа» о логике художественной эволюции, о которой Козинцев так блестяще рассказал в первых главах своей книги.

Может быть, потому, что он сам ощутил, что отходит от основного своего сюжета, Козинцев прибегает к приему «круговой композиции». В последней главе «Глубокого экрана», написанной с особым мастерством, он рассказывает уже не о себе, а о других. Он повествует о своих впечатлениях от кинематографии последних лет, о творчестве Феллини и Бергмана, о карнавальных мотивах в их работах, о масках и балагане как о постоянном элементе нового искусства. Он сближает свой творческий опыт с опытом других. И подобно герою старых романов, как бы не может отказать себе в последней главе своей книги в том, чтобы перед ним снова прошли все милые его сердцу художественные образы.

На этом Козинцев обрывает свое повествование. Он ничего не говорит о «Гамлете», об опыте работы над шекспировской трагедией. Он обещает продолжить рассказ и выполняет обещание в своей новой книге «Пространство трагедии», которую читатели «Искусства кино» хорошо знают и, надеюсь, любят и ценят так же, как люблю и ценю ее я.

Что же добавить к сказанному?

В «Глубоком экране» Козинцев рассказал о себе если не все, что знал, то, во всяком случае, все, что хотел рассказать. И рассказал превосходно.

Мемуарист выстраивает не только образ событий, в которых участвовал, но и свой собственный образ.

Козинцев вполне убедительно строит образ человека, который, начав с эксцентрических наивностей и шуток, свойственных народному искусству, пришел к «глубокому экрану», к искусству Сервантеса и Шекспира.

Но этот образ автора в книге не раз, к сожалению, лишается драматизма, лишается противоречий и колебаний, свойственных всякой творческой личности.

Впрочем, может быть, я слишком много хочу от мемуариста. Я ведь помню слова Монтеня: «Пока я снимал с себя слепок, мне пришлось не раз и не два ощупать и измерить себя в поисках правильных соотношений, вследствие чего и самый образец приобрел большую четкость и некоторым образом усовершенствовался. Рисуя свой портрет для других, я вместе с тем рисовал и себя в своем воображении, и притом красками более точными, нежели те, которые я применял для того же ранее. Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой».

Эти мысли подходят и для книги Козинцева. Ими даже можно заключить эту статью.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

за рубежом

Размышления вослед

Со времени окончания XI Варненского фестиваля прошло уже более полугода, однако существуют серьезные и веские причины, по которым мы решили сегодня вернуться к итогам этого национального киносмотра. Дело в том, что картины, показанные на экранах «Варны-72», представляют в своей совокупности не просто программу очередного фестиваля: они являются веским доказательством того весьма примечательного и радующего друзей болгарского кино факта, что киноискусство Болгарии за четверть века своего развития достигло к настоящему времени высокой идейно-художественной зрелости. К такому мнению единодушно пришли и зрители и критики, познакомившись с последними произведениями болгарской кинематографии.

Поэтому редакция журнала решила не ограничиваться лишь кратким откликом на Варненский фестиваль 1972 года, а предложить читателям обширную подборку материалов советских авторов, которая должна дать по возможности более развернутую панораму поисков этого отряда боевого социалистического киноискусства.

В этой работе любезно согласились принять участие и болгарские кинематографисты, в результате мы получили возможность опубликовать статью генерального директора Государственного управления «Болгарская кинематография» товарища Павла Писарева, написанную специально для журнала «Искусство кино», и интервью режиссера Христо Христова, которым мы выражаем свою благодарность.

Д. Шацилло

Немного истории

Фестиваль отечественной кинематографической продукции проводится в болгарском городе Варне ежегодно на протяжении последних одиннадцати лет. Каждый такой смотр подводит итоги достижениям болгарского киноискусства за год, выявляет основные тенденции развития игрового, документального и научно-популярного кино в стране. История Варненских фестивалей — это история непрекращающихся поисков и дерзаний молодой социалистической кинематографии, история ее роста, ошибок, новых подъемов, опытов, идеологического и художественного взросления.

Кинематограф Болгарии знал время триумфов, но знал и дни тревог, сомнений, «полуудач» и неудач, трудные дни пристальной и мучительной самооценки. В такие дни кинематографисты, размышляя о сложных путях достижения художественной правды, с особой остротой ощущали постоянное требовательное внимание, помощь, заботу партии. В истории Варненского киносмотра запечатлен и такой знаменательный момент, как выступление перед призерами фестиваля 1969 года Первого секретаря БКП Тодора Живкова, содержавшее глубокий анализ сложностей развития отечественного кино в тот период, конкретные и точные указания путей преодоления противоречий роста.

О том, какой резонанс, какие последствия имело это выступление, говорил в интервью корреспонденту газеты «Народна культура» Тодор Динов: «Союз кинематографистов и болгарская кинематография, которые... пережили драматические дни, в настоящее время находятся на стадии организационного, политического и творческого подъема. Особая забота, проявленная ЦК нашей партии, помощь, которая оказана Союзу речью товарища Т. Живкова... а также решение Политбюро

Стефан Гецов в фильме «Наковальня или молот». Режиссер Христо Христов

ЦК БКП, в соответствии с которым был принят единый план-программа дальнейшего развития болгарской кинематографии, создали все предпосылки для преодоления кризиса, создали предпосылки для сплочения всех талантливых кинематографистов вокруг политики партии в области киноискусства...»

Конечно, кризис, трудные дни миновали не сразу. И об этом также говорит история Варненских фестивалей. На X фестивале главная награда киносмотра, «Золотая роза», не присуждалась. И снова оценку этому тревожному факту, оценку точную и прямую дала партийная пресса Болгарской республики. Газета «Отечествен фронт» писала после окончания X фестиваля: «На юбилейном смотре возникло единое мнение: не было ярких художественных фильмов, не было ни одного произведения, которое бы утверждало силой авторской мысли, уникальным режиссерским почерком какую-нибудь значительную идею. В определенном аспекте это означает застой или даже шаг назад в развитии национального киноискусства». А в заключении статьи выражалась твердая надежда, что «серебряный фестиваль» станет «трамплином для прыжка», и что XI фестиваль снова присудит главный, «золотой» приз. Вера в талант кинематографистов, мудрая доброжелательность партийной критики оказали должное влияние: на

болгарском экране снова появились ленты, достойно продолжающие лучшие традиции социалистического киноискусства.

В этом смысле показательно появление в списке лауреатов Варны такой картины, как двухсерийная эпопея «Наковальня или молот» Христо Христова (по сценарию Любена Станева и Ивана Радоева). Посвященная историческому поединку Георгия Димитрова с фашистской плутократией на Лейпцигском процессе 1933 года, она получила на XI Варненском фестивале, проводившемся в год, когда праздновалось 90-летие со дня рождения Георгия Димитрова, главную награду, снова продемонстрировав приверженность болгарских кинематографистов к интернационалистской теме, их увлеченность идеалами революционного искусства. Одиннадцатая «Золотая роза», по существу, явилась одним из наиболее примечательных и знаменательных свидетельств действенности последовательно проводимой БКП политики в области кино.

На прошлогоднем, одиннадцатом, Варненском киносмотре было много интересных картин, много заслуженных наград.

Специальной награды «за волнующее проникновение в сложные проблемы нашего времени» был удостоен фильм Людмила Стайкова по сценарию Александра Карасимеонова «Любовь».

Своеобразный лирический этюд на актуальную для молодого поколения тему вступления в самостоятельную жизнь создали драматург Георгий Мишев и режиссер Людмил Кирков; их картина «Мальчик уходит» («Вольная птица») получила приз кинокритики.

На закрытии фестиваля с большим успехом была показана картина Нюмы Белогорского «Опус 8085» (по сценарию Ивана Славкова и Георгия Стойчева) — блистательный монтажный этюд, гротескно вскрывающий зловещую механику Лейпцигского процесса в контрапункте с точным и вдохновенным раскрытием духовной несгибаемости Георгия Димитрова*.

Фильм Белогорского, как и многие другие короткометражные ленты историко-революционной тематики, помогли успешной разработке «темы Димитрова» средствами игрового кино в двухсерийной эпопее Христо Христова «Наковальня или молот»...

Предлагаемые читателю заметки очевидца и участника XI Варненского фестиваля не заключают в себе подробного анализа нынешнего состояния болгарского кинематографа. В этой статье читатель найдет только размышления, как бы посланные вслед последнему по времени смотру экранного творчества братской страны.

Итак, начнем свои «размышления вослед» с «лидеров» фестиваля, с его призеров. Мы уже перечислили выше названия и авторов картин-лауреатов. Присмотримся теперь к ним поближе, уже не на «общем», а на «крупном» плане...

Герою Лейпцига посвящается

К воплощению образа славного сына болгарского народа Георгия Димитрова драматурги Любен Станев, Иван Радоев и режиссер Христо Христов подошли в своем фильме во всеоружии знания материала, с полной мерой гражданской, творческой ответственности. «Наковальня или молот» живописует героя Лейпцига, сохраняя должный художественный масштаб в раскрытии величия личности пламенного революционера-интернационалиста. Димитров вступил в схватку с «коричневой чумой» в сложных, предельно опасных для его жизни условиях. Презирая страх, он бросил из зала суда, со скамьи подсудимых гневный вызов фашистским палачам; казалось, он был обречен, но твердость духа, постоянная собранность, самообладание, вера в свои силы и, конечно, поддержка всех честных людей земли — в первую очередь коммунистов Страны Советов — одолели мракобесие: процесс проиграли обвинители, его выиграл обвиняемый. То, что сделал в Лейпциге 1933 года Димитров, вызывало ожесточенную ненависть к нему реакции и безграничное восхищение прогрессивной общественности мира. Победителем покинув нацистское судилище, болгарский революционер стал любимцем тру-

* Подробный анализ фильма Н. Белогорского содержится в статье Л. Арнштама «Человек, до конца выполнивший свой долг», см. «ИК», 1972, № 10.

дящихся всего мира. Отклики на происшедшее в Лейпциге потоком шли в Москву, куда Димитров вернулся после долгих и изнурительных месяцев борьбы, вернулся не для отдыха, а для того, чтобы неутомимо, изо дня в день сражаться, не жалея себя, с надвигавшейся фашистской агрессией; профессиональный революционер, один из руководителей Коминтерна, человек кристально чистой души и беспредельной преданности идее, Димитров знал покой лишь в вечном беспокойстве за судьбы мирового революционного движения; таким он оставался до конца жизни. Именно о таком Димитрове писал Поль Элюар: «Он был яркой молнией на пути человечества к свету; он видел за всех, говорил за всех, боролся за всех, он был нашим общим голосом, справедливым и громким». Димитров и ныне является образцом настоящего коммуниста-интернационалиста, настоящего ленинца.

Именно такого Димитрова стремились показать в картине «Наковальня или молот» ее создатели.

Народный артист Болгарской Народной Республики Стефан Гецов добился незаурядного портретного сходства. Оператор Анатас Тасев с большим вкусом и тактом осуществил изобразительное решение фильма — без хроникального буквализма, но и без всякого назойливого осовременивания прошлых событий. Пластический аспект фильма как бы высвечивает извне философский, политический аспект повествования, потому так строго, лаконично, рельефно, отчетливо здесь большинство кадров. Самые впечатляющие, наиболее достоверные и запоминающиеся сцены картины — это сцены заседаний суда, эпизоды, связанные с раскрытием хода процесса.

В моменты, когда Гецов изображает Димитрова яростно спорящим с Герингом или произносящим заключительную речь на суде, достоверность образа бесспорна.

В эти моменты актуальность работы Гецова и его товарищей представляется очевидной — это наглядный, неотразимо убедительный урок революционной доблести, нравственного превосходства коммунистической идеологии над идеологией империализма.

«Наковальня или молот». Режиссер Христо Христов

Образ Димитрова, на наш взгляд, менее глубок во второй серии ленты, где события разворачиваются преимущественно за кулисами имперской канцелярии, главным образом в резиденции Геринга или в его крикливо «раскошных» покоях. Только изредка действие переносится в тюремную камеру, где томится тот, кто выиграл процесс и вокруг кого заправилами гитлеровского рейха плетутся нити злодейского заговора (вторая серия «Наковальни или молота» называется «Заговор», первая — «Процесс»). Здесь особо следует отметить умное исполнение роли Геринга актером из Чехословацкой Социалистической Республики Вильгельмом Полонием. Его Геринг не карикатурен и вовсе не смешон; это серьезный и опасный враг, палач по призванию и убеждениям.

...Итак, Димитров ждет, Геринг и компания

действуют, хотя и безуспешно. Столь односторонняя драматургическая коллизия, к сожалению, не очень способствует целостности восприятия образа главного героя.

Можно понять и объяснить замысел подобной композиции картины — авторы «Наковальни или молота» намеревались показать «контрход» фашистской верхушки, на процессе перенесшей тяжелое поражение и алчущей возмездия, жаждущей крови интеллектуально и морально неуязвимого противника.

И тем не менее, перипетии фашистского заговора, обрисованные во многих подробностях и нюансах, в известной мере заслоняют, приглушают главный мотив фильма — мотив яростного, бескомпромиссного и последовательного единоборства двух полярных, вовеки непримиримых идеологических, философских систем: истинно гуманной, подлинно прогрессивной коммунистической — и бесчеловечной, расистской империалистической...

Очевидно, вторая серия «Наковальни или молота» должна была быть более компактной и менее иллюстративной.

Правда, заключительные эпизоды второй серии — приезд Димитрова в Москву, торжественная и радостная встреча героя Лейпцига на аэродроме советской столицы — снова сняты и сыграны с удивительной искренностью и сердечностью; высокая достоверность этих сцен во многом искупает затянутость и очевидную переизбыточность «будуарных» и «кабинетных» кадров второй серии «Наковальни или молота».

Раздвоившийся из-за вторжения интригующих, зрелищных, чрезмерно эффектных сцен заговора в строгую и органичную ткань драматического сюжета, образ Димитрова в конце ленты снова обретает свое волнующее и для всех очевидное единство.

Нельзя не признать в итоге, что «Наковальня или молот», бесспорно,— значительное явление не только в программе XI Варненского фестиваля, но и во всей истории кинематографии Болгарии.

Картина Христова, по существу, является образцом того направления в искусстве, которое становится ведущим в странах социалистической общественной системы, направления открыто тенденциозного, агитационно-политического, где классовое, социальное и человеческое начала слиты неразделимо.

Да, картина «Наковальня или молот» недаром получила «Золотую розу». Недаром зрительный зал фестиваля восторженно рукоплескал, когда жюри объявило о своем решении наградить Стефана Гецова премией за лучшее исполнение мужской роли. Невольно подумалось, что приветствия Гецову, актеру и гражданину, были приветствиями тому славному, вечно живому делу, которому посвятил всю свою жизнь герой Лейпцига Георгий Димитров...

О молодых и для молодых

О фильме Людмила Стайкова «Любовь»* говорили как о будущей «сенсации» фестиваля еще задолго до конкурсного показа ленты.

Говорили о том, что режиссер — дебютант в игровом кино, но сделал свой первый фильм уверенной рукой опытного профессионала; о том, что автор сценария, выпускник высших сценарных курсов в Москве Александр Карасимеонов написал такой своеобразный и проникнутый внутренней импрессией сценарий, что снять на подобной «высококачественной» основе «некачественный» фильм было просто невозможно; о том, что молодая актриса Виолета Донева, исполнительница главной роли, по уровню актерского мастерства и тонкости анализа женской психологии ничуть не уступает Анук Эме и Анни Жирардо; о том, что Стефан Данаилов едва ли не впервые в своей практике отказался от традиционного для себя амплуа удачливого героя, «первого из первых», «лучшего из лучших», а сыграл нечто совершенно неожиданное, щемяще трогательное, но нимало не сентиментальное; о том, что Невена Коканова, из персонажа, появляющегося только в ретроспекциях, сумела вылепить героиню завтрашнего дня...

* Болгарское название фильма «Обич», русский перевод этого названия — «Любовь» — недостаточно точен. Слово «обич» в данном случае обозначает не просто индивидуальное чувство, но имеет более широкий, обобщающий смысл.

Вероятно, самым отрадным в восприятии картины Стайкова явился тот факт, что все похвалы, расточавшиеся в ее адрес, во многом подтвердились на фестивальной премьере. Действительно, все комплименты, на которые не скупились поклонники фильма перед просмотром и после него, не содержали обычных преувеличений, не были «подарком», «авансом» симпатичному режиссеру и обаятельным актерам, но свидетельствовали о серьезной и полновесной удаче молодого и талантливого съемочного коллектива. Корни, истоки такой удачи, безусловно, лежат в пристрастном, глубоко заинтересованном, истинно гражданственном подходе авторов «Любви» к морально-этической проблематике своей ленты. Стоит привести слова самого режиссера о картине, чтобы сделать еще нагляднее значительность, диапазон, масштаб художественных, нравственных, идеологических ориентиров Стайкова и его товарищей:

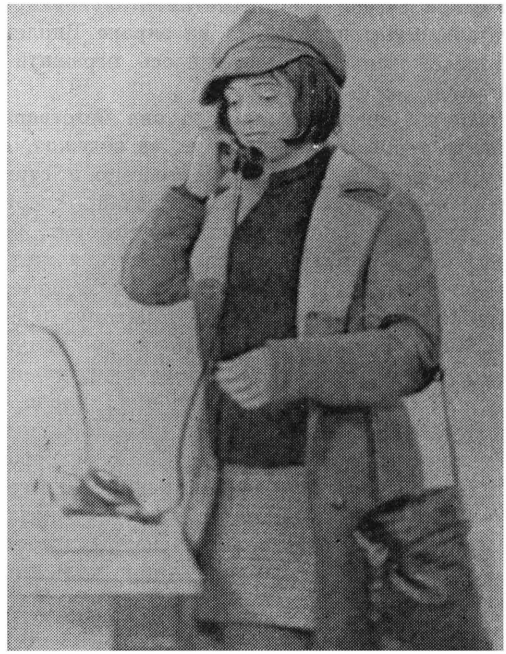
«Сама героиня дает нам ключ к ее внутреннему миру, говоря в начале фильма: «Мне кажется, что в какой-то момент своей жизни нужно остановиться. Остановиться ненадолго и посмотреть на себя со стороны. Посмотреть пристально, хотя ты можешь даже испугаться увиденного. Посмотреть не для того, чтобы проверить, какой ты — блондин или шатен, толстый или худой, а заглянуть в себя, выяснить, что там творится, чтобы знать, как жить дальше, как быть — продолжать в том же духе, что и до сих пор, или действовать по-другому».

Все свои поступки,— продолжает рассказ о фильме Людмил Стайков, — наша молодая героиня разглядывает сквозь призму своего идеала: Ирины, бывшей партизанки, ставшей впоследствии известным врачом-хирургом, которая едет во Вьетнам, чтобы выполнить свой интернациональный долг, и там погибает.

Благодаря этому персонажу острые политические события нашего времени — молодежное движение, борьба за социальный прогресс и справедливость, ведущаяся в мире, — отражаются в фильме как-то по-особому лирично. Этот фильм наш съемочный коллектив рассматривает как повествование о нравственных достоинствах молодежи Болгарии, о ее горячем стремлении перенять все лучшее у поколения, которое вынесло на своих плечах революцию и завещало молодым бороться против всего отрицательного в жизни, каким бы оно ни было незначительным. Не как избегать людей, а как помогать людям — вот вопрос, стоящий перед героиней этого фильма. Оптимизм обусловлен не счастливым финалом — счастливого финала нет. Оптимизм обусловлен идейной убежденностью и нравственной чистотой людей, среди которых мы живем, их обостренным чувством ценности наших дней...»

Что же, авторские задачи, выраженные Стайковым с предельной отчетливостью и законченностью, обрели в непосредственном, экранном «течении» картины, в ее ткани, «плоти» свое художественное воплощение.

Той девушке, которую с такой простотой



Виолета Донева в фильме «Любовь». Режиссер Людмил Стайков

Филип Трифонов (справа) в фильме «Как песня». Режиссеры Ирина Акташева и Христо Писков

и такой совершенно несентиментальной трогательностью изобразила на экране Виолета Донева, очень многое пришлось пережить в картине.

Ирина, женщина, которую она боготворила, ее верный старший друг, ее надежда, ее идеал, погибла в далеком, яростно и гордо сражающемся Вьетнаме. Николай, сперва случайный знакомый, а потом человек, без которого стало невозможно дышать и жить, предпочел ей другую — не задиристую, не ершистую и малопонятную в томлениях и порывах, а ординарную, заурядную, доступную, «такую, как все...». Но все же заключительные кадры «Любви» — когда героиня, плача и тщетно пытаясь улыбнуться, идет по улицам вечерней Софии, идет быстрой, скользящей походкой, пережив невосполнимую потерю и крушение чувства, идет навстречу новым горестям и радостям, — эти кадры зрители встречали аплодисментами — как кульминационный аккорд, завершивший искреннее и взволнованное повествование о жизни...

Картина Стайкова снята просто и точно, ее монтажные ходы верны и доказательны, наглядны; композиция фильма словно повторяет композицию напряженного раздумья человека, совершающего некий выбор линии поведения в острой, сугубо интимной, абсолютно «личной» и, тем не менее, общечеловеческой ситуации: здесь прошлое и настоящее слиты воедино, нерасчленены, и прошлое, словно неумолимый судья, вопрошает ответа у настоящего, требует следовать давним заветам и строгим урокам, не срываясь в привычные порой компромиссы и уступки въедливой прозе быта.

Это прошлое получило на редкость живое и максимально конкретное воплощение в образе Ирины, созданном Невеной Кокановой. Перед актрисой существовала опасность впасть в назидательный тон, изобразить величественный, но недоступный монумент вместо живого человека. Коканова счастливо избежала такой опасности. Ирина в картине Стайкова вызывает подлинное восхищение, покоряет цельностью и глубиной своей натуры, твердостью духа и какой-то особой, чисто «кокановской» непринужденностью манер и поступков. Героиня Кокановой постоянно кажется нам и вчерашней, и сегодняшней, и завтрашней; это женщина «идеальная» и предельно достоверная, удивительно естественная, реальная. Блестящий образец животвор-

ности, убедительности, действенности по-настоящему положительного характера.

Совсем другой женский тип довелось изобразить Кокановой в фильме Людмила Киркова «Мальчик уходит» («Вольная птица»).

В этой картине, остроумно повествующей о полукомичных превратностях в жизни юных жителей маленького южного городка, нынешних школьников и завтрашних самостоятельных людей, Коканова играет буфетчицу Тинтяву. Актриса не произносит в течение фильма ни одной собственной фразы, хотя появляется в кадре довольно часто. Я не оговорился, сказав «собственной», ибо одну, не свою, а чужую фразу Коканова в «Вольной птице» все-таки изрекает, именно изрекает, подчеркивая, акцентируя в каждом слове иронию и безысходную грусть. Происходит это следующим образом.

Герой картины Киркова — выпускник школы Ран (Филип Трифонов), увлекающийся и застенчивый парень, пристально и восторженно следит за каждым движением, каждым жестом Тинтявы, этой провинциальной «королевы пирожных и бузы». Ран так и не решается признаться Тинтяве в своем чувстве. Единственная фраза, которую он постоянно произносит в ее присутствии, это «сакраментальная» просьба-заказ:

— Стакан бузы за шесть стотинок...

И вот в самом конце бесхитростного и занимательного повествования, когда становится ясно, что Ран надолго, а то и навсегда покинет родные пенаты, так и не сказав Тинтяве давно и трепетно ожидаемых ею слов о любви, гордая и безнадежно одинокая «королева пирожных» сама роняет привычную фразу:

— Что, стакан бузы за шесть стотинок?..

И в этих словах угадывается вся жизнь Тинтявы, вся терпкая и неодолимая горечь ее такой странной любви к Рану, скромному, застенчивому юноше, за наивностью и некоторой инфантильностью поступков которого угадывается будущий настоящий человек, человек большой, чистой и гордой души, тот самый человек, о котором всегда мечтала и

Невена Коканова и Филип Трифонов в фильме «Мальчик уходит». Режиссер Людмил Кирков

Катя Паскалева в фильме «Козий рог». Режиссер Методи Андонов

которого «пропустила», проглядела в жизни «королева пирожных»...

В роли Тинтявы Коканова использует совершенно иной, чем в роли Ирины, арсенал выразительных средств. Она целиком отдается пластической стихии фильма, по существу, немого для ее героини. Скупая, выразительная и емкая характеристика несколько эксцентрического образа Тинтявы еще раз позволяет судить о неисчерпаемом богатстве оригинального и тонкого дарования «первой актрисы» болгарского экрана.

Справедливости ради стоит заметить, что в ансамбле исполнителей, умело подобранном Кирковым для своего фильма, рядом с Кокановой не тускнеют, не исчезают ни Филип Трифонов, ни Кирил Господинов, ни многие другие актеры; удачно, «на одном дыхании» провела свою партию заезжей певицы Елена Райнова.

Особо надо сказать о Филипе Трифонове. Этот юный актер стал настоящим героем XI Варненского фестиваля, с блеском выступив в картине «Вольная птица» и в фильме Ирины Акташевой и Христо Пискова «Как песня» (талантливая работа Трифонова была специально отмечена на закрытии фестиваля премией критики).

«Как песня». Эта картина с триумфом прошла по фестивальным экранам Варны. Бесспорно, здесь налицо пример произведения со «счастливой судьбой». Несмотря на довольно сложную, многослойную и отнюдь не «линейную» повествовательную структуру, работа Акташевой и Пискова единодушно и восторженно воспринималась зрительской аудиторией.

Фильм «Как песня» рассказывает о первых днях революции 1944 года в Болгарии. Его герой Тинко (снова Филип Трифонов) пытается совершить подвиг, лихорадочно ищет большое и славное дело «по себе», но, кажется, судьба уготовила ему в фильме «заурядный, будничный удел», удел рядового участника событий.

И только во второй половине картины застенчивый и необузданный паренек, это «дитя революции» (по образному выражению Сергея Герасимова на фестивальной дискуссии), попадает на стезю, где требуются рыцарская отвага, доблесть, готовность к самопожертвованию. И в том Тинко, каким его играет Филип Трифонов, все эти качества есть в полной мере, хотя он и не обладает столь необходимыми в сложных жизненных ситуациях «защитными» свойствами характера. Тинко начисто лишен осторожности, трезвого расчета, спокойной и деловитой осмотрительности. Вот почему так коротка его романтическая и прекрасная, «как песня», судьба «барабанщика революции» — он первым встречает опасность, подает сигнал тревоги всем остальным, но спастись сам уже не может...

Трудно определить жанр ленты — здесь

наличествуют и комедийные, и гротесковые элементы, стремительное и слегка остраненное развитие сюжета венчает неожиданный и все же ожидаемый финал — герой гибнет от пули бандита, как будто прыгая навстречу выстрелу в волны бушующего моря; высоко взметнувшийся к небу вал воды застывает в стопкадре: революция неостановима, революция вечна...

Тема «бесконечности революции» стала главной темой картины Акташевой и Пискова. Эта тема разработана режиссерами многопланово и серьезно. И хотя в картине есть элементы эклектики, есть некоторая заданность сюжетной схемы, есть эпизоды-цитаты (пусть даже и переосмысленные), все же среди других произведений молодежной тематики фильм «Как песня» выделяется артистизмом, разнообразием живописных фактур, свежестью кинематографических решений. Безусловно, это был самый поэтичный фильм на фестивальном празднике «Варна-72»...

Осуществившиеся надежды

Если работа Акташевой и Пискова была самой поэтической картиной XI Варненского фестиваля, то фильм Методи Андонова «Козий рог», показанный на закрытии, был, вероятно, самым трагическим, самым беспощадным и суровым произведением этого киносмотра. И, кажется, наиболее спорным фильмом «Варны-72».

Невена Коканова в фильме «Любовь». Режиссер Людмил Стайков

Итак, «Козий рог». Что это такое?

Жестокая и страстная баллада о пастухе Караиване и его дочери Марии. Караиван — после того, как банда турок обесчестила и убила его жену, — воспитывает своего ребенка в спартанском духе, точно будущего мужчину, готовя дочь к отмщению за позор и смерть матери.

Жизнь ломает планы Караивана: Мария влюбляется в парня-пастуха и после смерти возлюбленного от руки отца, не допустившего никаких «отступлений от долга», вместе с телом убитого бросается в пропасть... Разве недостаточно здесь событий, каждое из которых способно поразить, потрясти душу до основания? И разве сам сюжет — достаточно типичный для Николая Хайтова, автора мятежных и горестных «Диких рассказов», — не выявляет полностью содержание произведения? Однако если бы «Козий рог» Хайтова и Андонова был только историей несостоявшейся личной мести, то вряд ли эта лента производила бы столь сильное впечатление и вряд ли стоило сейчас раздумывать над тем, насколько актуален этот частный сюжет из истории XVII столетия для сегодняшнего киноискусства. Между тем значение, приметность фильма Андонова как раз и заключаются в той мере философского, художественного обобщения, которую сумел внести в «драму из старинной жизни» современный болгарский кинорежиссер.

Очевидные художественные достоинства «Козьего рога» были высоко оценены еще на XVIII Международном фестивале в Карловых Варах, где эта картина получила специальный приз жюри.

Действительно, «Козий рог» — это не просто баллада о прошлом, это кинематографическая сага, рассказ о прошлом, повернутый в сегодняшний день; в картине «весомо и зримо» звучит авторский протест против насилия и унижения человеческого достоинства во все времена.

И все же тема мести за варварское насилие завоевателей порой раскрывается в фильме «Козий рог» односторонне, догматично. Из-за чего у зрителей возникают сомнения в правомерности и необходимости *такого* отмщения, акта, который в тех исторических условиях, когда турки поработили Болгарию, приобретал безоговорочно благородный, более того — героический характер. Недаром мотив священного возмездия тиранам и насильникам десятилетиями варьировался и в поныне памятных гайдуцких песнях. Недаром мститель, с оружием в руках восстанавливающий поруганную честь и справедливость, всегда был любимым героем народного эпоса. Я поэтому не могу согласиться с тем, что в финальных кадрах ленты Андонова звучит, хотя и приглушенно, сомнение в положительной ценности поступков главного героя, предопределенных всем ходом и духом событий далекого прошлого. Здесь осуждение насилия приобретает оттенок абстрактно-отвлеченного, нарочито вневременного морализаторства, формализуется с общегуманистических позиций.

Можно спорить также и по поводу меры жестокости в тех эпизодах фильма, где искусство драмы превращается в «искусство травмы».

Вместе с тем нельзя не поддержать общей героико-патетической направленности этой картины, нельзя не отдать должное таланту постановщика и зрелому мастерству исполнителей главных ролей— Кате Паскалевой (Мария) и Антону Горчеву (Караиван). Нельзя сбрасывать со счетов и такой существенный фактор, как громадный, поистине всенародный успех картины в Болгарии. Уже за первые несколько месяцев проката «Козий рог» просмотрело более трех миллионов зрителей; эта цифра — свидетельство глубокого общественного резонанса произведения (кстати, на XI Варненском фестивале фильм Андонова получил и премию зрителей).

Жюри XI фестиваля в Варне присудило картине «Козий рог» первую премию — «за художественное достижение в раскрытии психологии и характера болгарина». Публика встретила это решение настоящим шквалом аплодисментов, а Невена Коканова, удостоенная приза за исполнение ролей в фильмах «Любовь» и «Вольная птица», под громкие возгласы одобрения присутствующих протя-

нула свою награду Кате Паскалевой. Это знаменательное выражение связи актерских поколений наглядно и убедительно характеризовало творческую атмосферу Варненского фестиваля. То была атмосфера всеобщего дружеского расположения, взаимного доверия и искренности, братской сердечности и доброжелательности хозяев по отношению к гостям; да гости и не чувствовали себя гостями, они чувствовали себя, как дома — в родной семье...

Поэтому Варненский фестиваль 1972 года вполне можно назвать фестивалем оправдавшихся, сбывшихся надежд. Для устроителей киносмотра эти надежды означали показ фильмов, по своему художественному уровню достойных требований социалистического зрителя. Такие фильмы мы увидели. Хотя были на фестивале и — пусть редкие, но все-таки очевидные — случаи «полуудач», в таких картинах, как «Дурман» (режиссер Анатас Трайков, сценарист Слав Караславов), «Третья от Солнца» (режиссер Георгий Стоянов, сценарист Павел Вежинов), «Ветер путешествий» (режиссер Лада Бояджиева, сценарист Колько Николов), как две новых серии телевизионного цикла «На каждом километре» (режиссеры Неделчо Чернев и Любомир Шарланджиев, авторы сценария Павел Вежинов, Константин Кюлюмов, Свобода Бычварова, Евгений Константинов). Однако эти неудачи и «полуудачи» не могли затемнить общую картину поступательного развития болгарского киноискусства, наглядно обозначившуюся в дни фестиваля «Варна-72». Да и хозяева и гости в дни Варненского фестиваля были единодушны в своих оценках положения вещей — болгарское кино, бесспорно, вступило в полосу подъема.

Разнообразие интересов и поисков

Тамара Макарова

Образ фестиваля складывается в преимущественной степени из впечатлений, оставленных просмотренными фильмами. Конечно! Но немалое значение имеют и живые впечатления от страны, города, где фестиваль происходит; от людей, с которыми встречаешься; от дискуссий — официальных или камерных, возникающих непроизвольно; от всей суммы условий, в какие попадаешь...

Фестиваль в болгарском городе Варна, куда мы — группа советских кинематографистов — были любезно приглашены, запомнился прежде всего замечательной атмосферой дружбы — во всех ее проявлениях: она ощущалась и в том, как встречали нашу делегацию, и в том, как нас подробно знакомили с городом и близлежащими курортами, и в том непринужденном веселье, которое царило за чудесными «трапезами», по-своему выявляющими красоту и щедрость болгарского национального характера.

Варненский фестиваль — «фестиваль для себя», национальный киносмотр, но нам и всем, кто был на него приглашен, он открыл высокий уровень профессионального мастерства и художественного мышления в фильмах, сделанных болгарскими кинематографистами за год.

Мы увидели большую и разнообразную программу, в которую вошли произведения, показавшие широту творческого поиска в болгарском киноискусстве. Особенно радостно было видеть талантливые фильмы, созданные молодыми режиссерами — и с молодыми актерами,— раскрывающие непростые и привлекательные характеры наших молодых современников. Как интересно было открывать для себя идеи и образы, рожденные явлениями, определяющими жизнь сегодняшней Болгарии!

Вероятно, было бы логично, продолжая рассказ, занять позицию рецензента и подробно останавливаться на каждой картине, потому что каждая из них заслуживает подробного самостоятельного разговора. Но этим, должно быть, займутся кинокритики. Я же расскажу лишь о некоторых, наиболее ярких своих впечатлениях.

●

Особенно близко к сердцу я приняла картину Писковых — Ирины Акташевой и Христо Пискова — «Как песня». Этот фильм привлек меня главным образом еще и потому, что оба эти режиссера близки мне со времен их учебы во ВГИКе, где они окончили мастерскую, которой руководим мы с С. А. Герасимовым.

Взгляд на историю, на революцию в Болгарии в картине «Как песня» — живой, нетрадиционный.

События, происходящие на экране, как бы увидены глазами очень молодых людей.

Революция, происходящая на их глазах и при их участии,— это словно открытие мира заново.

На мой взгляд, трудно найти лучшую похвалу фильму. Христо Пискову и Ирине Акташевой удалось сочетать рассказ о событиях революционных дней с ясно высказанной и заинтересованной симпатией к своим героям. Кроме того, создателям картины «Как песня» удалось найти исполнителей, которые очень глубоко и верно поняли замысел произведения и смогли оживить его непосредственным соучастием современников.

По праву—вместе с режиссерами и другими создателями ленты — нужно отметить молодого актера Филипа Трифонова, успешно выступившего на этом фестивале в двух фильмах сразу (вторая заметная работа этого исполнителя — роль в фильме «Вольная птица»).

...Вспоминаются самые первые работы болгарских кинематографистов, где они — еще робко и не всегда самостоятельно — подходили к теме современной, обращались к истории страны. Последний Варненский фестиваль показал, как далеко ушли вперед наши болгарские коллеги от тех первых своих опытов в решении наиболее актуальных проблем времени. Если же говорить о художественной трактовке истории, то нельзя не отметить «Козий рог» в постановке Методи Андонова, фильм, примечательный по режиссуре, с отличными исполнителями, получивший приз не только в Варне, но и на прошлогоднем фестивале в Карловых Варах.

Вообще для лучших работ, показанных в Варне, характерен высокий уровень режиссерского мастерства и актерского исполнения, что выводит болгарскую кинематографию на заметное место в ряду кинематографий других социалистических стран. Но непохоже, что деятели болгарского кино прониклись духом успокоенности: в широкой дискуссии, которая развернулась по просмотренным фильмам, легко улавливались приметы возросшей взыскательности, стремления объективно оценивать и свои удачи и свои просчеты.

В выступлениях болгарских режиссеров, драматургов, критиков кино чувствовалось понимание масштабов времени, был виден объем и разнообразие интересов, которыми живут кинематографисты братской страны.

●

...Увиденное на экране соединялось с глубокими и радостными впечатлениями от поездок по городам Болгарии, в частности, от успехов в архитектуре, поистине удивительных и по размаху и по смелости решений (не случайно, по-видимому, Болгария стала в последние годы местом традиционных встреч архитекторов всего мира). Расположенный недалеко от Золотых песков новый курортный комплекс Альбена поражает своей необычностью, изяществом и целесообразностью форм построенных там зданий, бережным и продуманным отношением к природным факторам побережья. Для нас, советских друзей Болгарии, очевидные победы, которых добились люди этой страны в украшении родной земли,— еще одно свидетельство ее счастливой и прекрасной жизни.

Тенденции и плодотворные и значительные

Лев Кулиджанов

Радостно приезжать в страну, с которой связывают прочные нити дружеской симпатии, и видеть, что она сделалась лучше и краше. Я давно не был в Болгарии и, приехав туда снова, был поражен размахом преобразований, происшедших за несколько лет. Я с трудом узнавал виденное ранее — Болгария строится, обновляется...

Эти преобразования в жизни братской страны столь глубоки и значительны, что искусство — и кинематограф, в частности,— может поспевать за ними, лишь находясь в состоянии постоянного творческого накала. Мне радостно отметить, что болгарское киноискусство сейчас также на подъеме, что оно развивается вместе со страной и, питаясь соками действительности, завоевывает все новые и новые идейные и художественные позиции.

Варненский фестиваль уже стал традиционным, но это все-таки «внутренний», национальный фестиваль, и то, что он собрал такую большую аудиторию, лучше всяких слов говорит о том искреннем интересе, с каким прогрессивные кинематографисты всего мира следят за развитием искусства социалистической Болгарии. И, конечно, не я один ждал от фестиваля открытий, творческих удач и заинтересованного, откровенного разговора на темы, волнующие не только болгарских художников.

Многочисленные гости съехались в Варну не напрасно: фестивальный экран продемонстрировал, что в современном болгарском кино прослеживаются значительные, плодотворные тенденции, что в нем совершаются процессы, которые уже сейчас дали прекрасные результаты и обещают доброе будущее.

Болгарский кинематограф я знаю не только по фильмам: со многими из кинематографистов Болгарии меня связывает давнишняя дружба. Поэтому для меня нет открытия в том, что болгарское кино располагает целым рядом талантливых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров. Но для того, чтобы эти талантливые художники работали в полную силу, без сомнения, нужна плодородная почва.

На этой плодородной почве и появились многие фильмы Варненского фестиваля 1972 года.

Из этих фильмов, возможно, в силу личных пристрастий в искусстве, я отдаю предпочтение тем, что посвящены современности. Это «Вольная птица» Людмила Киркова и «Любовь» Людмила Стайкова. «Вольная птица» — картина о вступлении в жизнь молодых людей, прощающихся с отрочеством и осознающих свою ответственность перед жизнью. В картине множество точных наблюдений, столь же точно воспроизведенных режиссером и актерами Филипом Трифоновым и Невеной Кокановой. Иронической интонацией и мягким юмором она напоминала мне «Листопад» Отара Иоселиани. Высокий профессионализм отличает работу режиссера-дебютанта Стайкова в фильме «Любовь».

Внутренняя, существенная связь с сегодняшним днем прослеживается и в фильме Ирины Акташевой и Христо Пискова «Как песня». Это рассказ о самоотверженной юности поколения, совершившего революцию, искренняя, непринужденная и вместе с тем поучительная беседа с молодыми современниками о непреходящих нравственных ценностях, о моральном наследстве, которое нужно бережно сохранять и развивать. Картина Акташевой и Пискова — окрашенное глубоко личным отношением напоминание о первых днях долгожданной свободы, обретенной болгарским народом 9 сентября 1944 года.

Огромное уважение вызывают фильмы «Наковальня или молот» Христо Христова и «Козий рог» Методи Андонова. При всех различиях, они как бы являются «визитными карточками» Болгарии, ее народа — всегда свободолюбивого, гордого, стойкого.

Нелегкая и почетная задача — воплотить на экране образ мужественного, проницательного, бескомпромиссного борца, пламенного интернационалиста и антифашиста Георгия Димитрова.

В фильме «Наковальня или молот» народный артист Стефан Гецов создал убедительный, многогранный образ Димитрова, и, когда зал аплодировал создателям фильма, он аплодировал в первую очередь самому Димитрову — еще раз, теперь уже в художественной картине,— одержавшему победу в напряженном поединке с фашистской идеологией, с практикой и философией антигуманизма.

«Козий рог» — безусловно талантливое и значительное произведение, отличающееся цельностью и композиционной завершенностью. Оно посвящено трагическим страницам болгарской истории, но смелая и во многом удавшаяся попытка раскрыть истоки самобытного, вольнолюбивого и мужественного национального характера болгар делает картину интересной и для нас.

Из документальных фильмов я хотел бы отметить «Корни Восходящего Солнца». Выло Радев, известный режиссер художественного кино, предстал здесь в новом качестве зоркого и тактичного наблюдателя жизни японского народа.

Фестиваль 1972 года открыл много актерских индивидуальностей. В числе первых нужно назвать молодого актера Филипа Трифонова, счастливо наделенного мягкостью, непосредственностью и чистотой. Прекрасными актерами, на мой взгляд, бесспорно, являются Виолета Донева и Николай Бинев («Любовь»), Катя Паскалева и Антон Горчев («Козий рог»).

Я и раньше знал Невену Коканову как серьезную актрису, но сейчас в ее игре — а на фестивале было два фильма с ее участием — чувствуются зрелая простота и мудрость, свойственные настоящему, большому мастеру экрана.

Вообще болгарская актерская школа, так полно и выразительно представленная на фестивале, производит отличное впечатление. Я думаю, что причины ее успехов надо искать в возросшем профессиональном уровне драматургии, которая предоставляет актерам возможность до конца выразить себя на экране, и, конечно, в режиссуре, этому выражению способствующей.

Впечатления от фестиваля остались разнообразные и отрадные. Отрадно тематическое и художественное соответствие новых болгарских фильмов девизу смотра — «За неразрывную связь кино с народом». На экране Варны прошли картины с современной проблематикой и фильмы, обратившиеся к истории — далеким ее событиям и к страницам недавнего прошлого,— но общая направленность фестиваля, а следовательно, и сегодняшнего болгарского кинематографа свидетельствует о сопричастности болгарских коллег жизни страны. И в этом — основа их успехов, настоящих и грядущих.

С верой в человека

Сергей Герасимов

Среди множества кинофестивалей, которые сейчас все более дифференцируются по направленности и составу программ, фестиваль в Варне представляется мне выходящим за пределы чисто кинематографических интересов. Размышляя об этом смотре национального кино Болгарии, не обойтись одними художественными критериями: речь идет еще и о социально-историческом явлении, связанном с важными процессами жизни и с уровнем современного социального мышления.

Масштаб подлинного искусства — это всегда масштаб истории, в противном случае художественное творчество лишается общественной значимости. Если обратиться, скажем, к истории советского кино, то обмеры нового революционного кинематографа стали очевидны после утверждения в нем передового социалистического мировоззрения. География этого знаменательного процесса постоянно расширяется.

В век бурного революционного подъема, обусловившего появление принципиально

новых государственных устройств, история ставит перед искусством особые задачи. В первую очередь — перед кинематографом как искусством наиболее массовым, чутким, мобильным.

Болгария сравнительно недавно стала кинематографической державой. До сентября 1944 года в стране практически не было условий для развития самостоятельного киноискусства. Сегодня, по прошествии двух с лишним десятилетий, болгарская кинематография представляет собой силу весьма изрядную. В этом можно было еще раз убедиться, побывав в прошлом году на Варненском фестивале.

Судьба киноискусства в Болгарии складывалась не просто. Первые работы болгарских кинематографистов еще сохраняли следы известной вторичности, повествовательности на уровне иллюстраций и прочих издержек периода становления. Нынче это зрелый кинематограф. Такую оценку единодушно высказали кинокритики, встретившиеся на «вольной трибуне», организованной в период фестиваля.

Да, действительно, от этого отчета болгарских кинематографистов впечатление осталось в высшей степени серьезное. Порадовало разнообразие представленных картин. Фестиваль открылся фильмом о Георгии Димитрове — «Наковальня или молот». Обратившись к димитровской теме, режиссер Христо Христов сумел найти свой подход к материалу, раскрыть в более обширном аспекте значение деятельности Димитрова не только для болгарского революционного движения, но и для всего мирового движения коммунистических и рабочих партий, подчеркнуть интернациональное значение этой выдающейся исторической фигуры. Картина основана на историческом материале, но она заставляет задуматься и о том, как складывается сегодня мировой революционный процесс, что есть главное в характере революционера.

Рядом с этим произведением стоят фильмы иного склада. К примеру — «Козий рог» Методи Андонова, картина, касающаяся дел, как бы уже давно минувших. Тем не менее она, на мой взгляд, несет в себе живую перекличку с проблемами современными или — с менее отдаленным прошлым. Фильм напоминает об освободительной борьбе, лежащей в глубине истории болгарского народа. Несколько романтизированные фигуры крестьян стали здесь поводом для построения напряженного, драматического и глубокого по мысли сюжета. Сделано все это с несомненным мастерством. Подобных картин в мире немало. Но эта лента подкупает тем, что в ней есть наличие хорошо понятой исторической реальности в сочетании с тонко и точно обрисованными характерами.

Наиболее интересна работа Кати Паскалевой, играющей главную женскую роль, точнее, две роли: матери и дочери, которая, по замыслу отца, должна стать мстителем, именно мстителем, за горе и позор семьи (отец дает дочери спартанское мужское воспитание). В своеобразном и исключительно сложном художественном задании раскрывается удивительно крупное дарование актрисы, которое было отмечено еще на Карлововарском фестивале премией и заслуженным вниманием всей собравшейся там кинематографической общественности.

Мне очень близка и интересна также картина Ирины Акташевой и Христо Пискова «Как песня». Возможно, я здесь пристрастен, поскольку И. Акташева — ученица нашей мастерской, успешно окончившая ВГИК как актриса. Теперь она стала полноправным помощником своего мужа Х. Пискова, режиссером-постановщиком; их совместный фильм посвящен первым дням Сентябрьской революции, первым ее решениям, первым шагам страны по новому историческому пути. В картине есть оптимизм, показательный для важнейшего периода болгарской истории, когда все менялось, все старое уходило, уступая место новому; новое утверждалось трудно, потому что слишком многое нужно было отбросить, сломать, изменить. Вот на этой ломке изживших себя прежних людских отношений и выстраивается сюжет фильма. Он сделан с большой и искренней верой в человека, в его беспредельные возможности, в его

созидательную активность, что не так уж часто встречаешь на экране и что поистине бесценно в искусстве. После просмотра у всех у нас было отличное настроение, хотелось жить и работать, я бы так сказал. Такого рода ощущения всегда являются для меня важным свидетельством удачи.

По своей позиции сближается с фильмом «Как песня» другая картина — «Мальчик уходит» Людмила Киркова, которую я отнес бы к жанру «школьной повести». Это зарисовка из жизни молодого поколения, только-только покинувшего стены школы, история очень частная, интимная, связанная с переживаниями парня, впервые в жизни ощутившего в себе способность совершать самостоятельные поступки, способность любить. Фильм сделан умело, он указывает на незаурядное дарование своего создателя, художника, знающего жизнь, понимающего сверстников: Л. Кирков молод, и свежесть мировосприятия сочетается у него с рано обретенной художнической опытностью.

Возможно, не каждый фильм фестивальной программы может быть принят безоговорочно положительно, но каждый представляет определенный интерес. Вокруг некоторых картин вспыхивали споры, что совершенно естественно, в особенности, когда речь идет о произведениях, отражающих современность. Однако в целом от фестиваля в Варне осталось впечатление как о киносмотре, подытожившем период ощутимого подъема в развитии болгарского кинематографа. Важно, что в киноискусстве Болгарии побеждают сейчас силы, утверждающие жизнь, конструктивные, а не деструктивные. Это необыкновенно важно именно сегодня, когда на мировой экран так сильно влияет пагубная позиция «всеотрицания», рождающая представление о жизни как о некоем сцеплении нелепых и чаще всего жестоких случайностей, против которых человек, якобы, бессилен. Активная гражданская позиция, оптимизм, жизнеутверждение и возросший художественный уровень — вот что представляется мне симптоматичным и многообещающим для дальнейшего развития кинематографа в социалистической Болгарии.

...Мы уезжали из Варны с чувством благодарности нашим болгарским друзьям — и за их гостеприимство, проявленное щедро, по-братски, и за интересный фестиваль, еще раз подтвердивший, что кинематографисты этой страны идут с нами в общем тесном строю борцов за искусство большой социальной правды и убедительности.

Смелости вам в поиске!

Гасан Сеидбейли

Варненский фестиваль 1972 года подарил немало ярких и сильных впечатлений; они остались в памяти неотделимыми от самой Варны, от просторов Золотых песков, от замечательных людей, с которыми нам довелось встретиться в дружественной Болгарии. И хотя фестивальный экран подчас проигрывал в сравнении с реальностью, выглядел менее празднично и более прозаично, несколько фильмов фестиваля были впечатляющи по мысли и мастерству, запомнились как большое достижение не только болгарского, но и всего прогрессивного мирового киноискусства.

В современном болгарском кинематографе есть искусство, сочетающее в себе национальную самобытность с достижениями мировой прогрессивной кинематографической культуры, и кино неглубокое, подчас подражательное. Фестиваль в Варне ясно показал, что сегодня отмирает и что нарождается в болгарском кино, чему принадлежит будущее.

Прежде всего мне хочется сказать о том необыкновенном впечатлении, которое произвело на меня знакомство с прекрасным мастером болгарской мультипликации Тодором Диновым. Тонкий, богатый вкус, художнический такт и принципиальность, счастливо сочетающиеся с огромным человеческим обаянием Динова, неудержимо влекут к его искусству кинематографистов и зрителей, делают его работы предметом оживленных дискуссий. Свой

любопытный, во многих отношениях примечательный фильм «Цепная реакция» он без всякого кокетства причисляет к картинам «среднего уровня болгарской мультипликации».

Только большой мастер, требовательный художник может так сурово относиться к своему творчеству. Между тем «Цепная реакция» представляется мне произведением, выдающимся в своем жанре.

Особо хочется отметить интересную мультипликационную ленту Доньо Донева «Умное село».

Она покоряет не только теплой интонацией, народным юмором, глубокой мудростью болгарского фольклора, но и точностью режиссерского решения, высоким уровнем профессионального мастерства.

Что касается художественных, игровых картин, показанных на фестивале в Варне,— то тут впечатления были разнородными, хотя почти каждый фильм давал пищу для размышлений и споров.

Говоря о «Вольной птице» Людмила Киркова, первым долгом хочется подчеркнуть актерские удачи: свежую самобытную работу молодого исполнителя Филипа Трифонова и высокое мастерство замечательной болгарской киноактрисы Невены Кокановой. Фильм эмоционален, он по-настоящему волнует и после просмотра уходишь просветленным и добрым, как бы впитав в себя молодость и жизнелюбие его героев.

Научно-фантастическая картина «Третья от Солнца» режиссера Георгия Стоянова рассказывает о космических пришельцах. В ней снимался известный украинский актер Иван Миколайчук. Фильм состоит из трех новелл, которые отмечены разнообразием красок и, в меньшей степени, заложенной в них авторской мыслью, по-моему, мало значительной.

Хорошее впечатление оставил документальный фильм о Димитрове «Болгарин Георгий Димитров» режиссера Янко Янкова. Но самым бесспорным, на мой взгляд, достижением болгарского документального кино стал первый — в документалистике — полнометражный фильм известного режиссера игрового кино Выло Радева «Корни Восходящего Солнца». Мне довелось бывать в Японии, и фильм как бы заново перенес меня в эту интереснейшую страну, заставил снова ощутить своеобразие и незабываемую прелесть японских городов, людей, обычаев. Великолепный авторский комментарий, опирающийся на книгу В. Овчинникова «Ветка сакуры», сочетается с изысканностью режиссуры, задает поэтический тон всему фильму. Но порой в спокойное, глубинное русло рассказа вдруг прорываются чисто субъективные мотивы, что, как мне кажется, делает картину несколько эклектичной.

Одно из самых ярких впечатлений фестиваля — новый фильм режиссера Методи Андонова «Козий рог», повествующий о трагических событиях, случившихся в маленьком болгарском селе, расположенном в горах, в середине XVII века.

Это произведение еще раз доказывает, в частности, что сюжетный кинематограф, конечно же, не утрачивает своей силы и эмоционального воздействия.

Демонстрировались на фестивале и детские фильмы «Дельфин», «Ветер путешествий».

Каковы же итоги Варненского фестиваля? Неустанный поиск — вот как можно определить нынешнее состояние болгарского кино. И хотя результаты этих поисков не всегда и не во всем успешны, хочется от души пожелать болгарским кинематографистам идти вперед по этому нелегкому, но верному пути — к новым настоящим, большим удачам.

Баку

Проблемы развития болгарской кинематографии

Павел Писарев

1. Место кино в духовной жизни социалистического общества

В результате почти тридцатилетнего исторического развития Болгарской Народной Республики, характеризующегося коренными социальными и экономическими преобразованиями, в стране сложилась новая классовая структура общества и возникли не существовавшие ранее отрасли экономической и культурной деятельности. Народная Болгария уверенно идет по пути социализма. Партийная программа, принятая весной 1971 года на X съезде Болгарской коммунистической партии, открывает перспектива построения развитого социалистического общества в Болгарии.

Исходя из этой генеральной задачи, стоящей перед болгарскими коммунистами и всем болгарским народом, сейчас ведется подготовка комплексных планов и программ, учитывающих прогнозы общественного развития на период до 1990 года. Экономисты и социологи, философы и эстетики, футурологи и историки вместе с представителями других отраслей науки, вместе с художниками, чьи творческие способности и свободный полет фантазии находят воплощение в произведениях литературы и искусства, участвуют в разработке проблем, связанных с определением характерных черт, оптимальной организационной структуры, с поиском нового в области форм и содержания всей культуры социалистического общества, победившего в Болгарии в результате активной работы внутренних социальных сил и могучих импульсов политики социалистической интеграции, дружбы и сотрудничества с братскими странами социализма, прежде всего — с Советским Союзом.

В настоящее время Управлением «Болгарская кинематография» разработан перспективный план деятельности в области художественного кино вплоть до 1990 года, ориентированный на активное участие кинематографистов нашей страны в развитии социалистической культуры и искусства Болгарии, учитывающий возросшую роль киноискусства на современном этапе. В этой связи необходимо привести некоторые факты.

Кинопрокат и кинопроизводство в Болгарии возникли еще в начале века, однако подлинное развитие национальной кинематографии началось всего 25 лет назад, после того, как в стране утвердилась народная власть. Сегодня Болгария производит ежегодно 18 игровых фильмов для показа в кинотеатрах, примерно 20 полнометражных картин для телевидения, около трехсот короткометражных лент, а также несколько фильмов по заказам других стран. Уже к 1980 году мы будем создавать 30—35 игровых картин для прокатной сети, около 80—для телевизионной сети. Для обеспечения столь значительного роста кинопроизводста готовится новая материально-производственная база, организуются учебные заведения, которые будут выпускать квалифицированные кадры киноспециалистов.

Сейчас страна полностью кинофицирована. Стационарные кинотеатры действуют во всех населенных пунктах, насчитывающих более 1000 жителей, а остальная часть населения обслуживается системой передвижных киноустановок. В среднем каждый болгарин ходит в кино 12—14 раз в год; при населении в 8,5 млн. человек это означает, что ежегодное количество кинозрителей достигло у нас 110—114 млн. Таким образом, посещаемость кинотеатров в Болгарии — одна из самых высоких в мире.

В течение последних трех лет кинопосещаемость в нашей стране оставалась стабильной, а по сравнению с показателями 1969 года возросла на 3—4 процента. Важно отметить, что за тот же период удвоилось количество теле-

---

Статья товарища Павла Писарева, заместителя председателя Комитета по искусству и культуре Совета Министров БНР, генерального директора Государственного Управления «Болгарская кинематография», написана для журнала «Искусство кино».

визоров у населения, расширилась продажа книг и других печатных изданий, больше людей стало посещать театры и концертные залы, не говоря уже о росте числа участников художественной самодеятельности, а также — учащихся вечерних и заочных учебных заведений.

Что же удерживает зрителей в кинотеатрах?

Основную роль здесь, надо полагать, сыграл тот факт, что нам удалось соединить целенаправленную партийно-классовую репертуарную политику с учетом традиционных зрительских интересов, принимая во внимание и национальные особенности нашей страны.

Фильмы болгарского производства составляют около 15 процентов от общего числа картин, выпускаемых в прокат, и собирают они в общей сложности до 20 процентов зрителей. Болгарские кинематографисты вправе гордиться тем, что за последние 5—6 лет число зрителей на их фильмах у д в о и л о с ь. В течение года отдельные картины собирают 30 процентов зрителей и больше— при среднем показателе около 10 процентов на один фильм.

В течение многих лет советские фильмы составляют основу нашего кинорепертуара, их прокат и пропаганда в Болгарии являются важной частью государственной культурной политики, предметом постоянной заботы нашей партии. В болгарских кинотеатрах ежегодно демонстрируется приблизительно 45 новых художественных фильмов из СССР (это составляет треть всех новых программ), и каждый советский фильм просматривают в среднем 25 процентов зрителей. Еще в 30-е годы, когда наша страна жила в условиях капитализма, советское киноискусство помогло воспитанию нескольких поколений болгарских коммунистов-революционеров; в годы социалистического строительства оно оказало огромное влияние на коммунистическое воспитание нашего народа, особенно молодежи. Популярность советских фильмов в Болгарии за последние годы растет. Так, например, эпопею «Освобождение» посмотрели восемь десятых населения нашей страны. Телевидение БНР, которое в своих программах систематически обращается к пропаганде киноискусства Советского Союза, показывает примерно 80 советских фильмов ежегодно. У нас каждый год проводится традиционный праздник советского кино, продолжающийся две недели и охватывающий все три тысячи кинотеатров страны.

Тематические показы фильмов, сделанных в других братских социалистических странах, картины которых составляют 40 процентов премьер и собирают одну четвертую часть ежегодного количества зрителей, также организуются в Болгарии регулярно. У болгарского зрителя большой интерес вызывают польские фильмы о Сопротивлении и о современности, чехословацкие, венгерские картины и ленты из ГДР, посвященные сегодняшнему дню, румынские исторические постановки, югославские антифашистские фильмы.

В наших кинотеатрах демонстрируется до 40 фильмов западного производства в год. За последние годы на экраны Болгарии систематически выпускаются картины, показанные на Московском и Карловарском международных кинофестивалях. Мы принимаем во внимание тот факт, что отдельным прогрессивным художникам капиталистических стран удается создавать интересные кинопроизведения гуманистической направленности, которые пользуются заслуженной популярностью у зрителей нашей социалистической страны и высоко оцениваются критикой. Однако исходя из известного и полностью актуального сегодня ленинского положения о существовании двух противоположных культур в условиях буржуазного строя, наша страна в области кино, как и вообще в области культуры, проводит дифференцированную политику, в силу чего на наших экранах не могут быть показаны фильмы, пропагандирующие насилие, сексуальную распущенность, моральное разложение, картины, порождающие пессимизм в отношении исторических перспектив человечества, а также ленты, направленные против социалистического общества, искаженно и враждебно трактующие идеи и действительность социализма. Мы не должны за-

бывать, что экран — это тоже поле битвы, которое ни в коем случае нельзя уступать нашим идейным противникам.

Киноаудитория в Болгарии по преимуществу молодежная: 67 процентов наших кинозрителей моложе 25 лет. Естественно, что, составляя репертуар и организуя массовую пропагандистскую работу в области кино, мы уделяем первостепенное внимание коммунистическому и эстетическому воспитанию молодежи, подходя к этому вопросу с партийных классовых позиций, конкретно учитывая, где, когда и сколь часто могут быть показаны те или иные фильмы.

Кино — вместе с телевидением, радио, прессой и книгами — стало в Болгарии важнейшим средством массовой коммуникации и поглощает значительную часть свободного времени трудящихся. По данным наших социологов, активные зрители уделяют кино более двух часов в неделю, а в среднем люди проводят в кинотеатрах около часа еженедельно. Поскольку вопрос о принадлежности телевидения к самостоятельным видам искусства является пока дискуссионным, кинематограф остается самым массовым из искусств.

Мы убеждены, что киноискусство в нашей стране должно развиваться и в будущем. В Болгарии можно рассчитывать на следующие факторы, обеспечивающие возможности расширения кинопроизводства.

К 1975 году в БНР будет завершен переход на пятидневную рабочую неделю, что увеличит средний резерв свободного времени трудящихся с трех до пяти часов в день (сравнение данных 1967 года и прогноза на 1980 год). К 1990 году эта цифра увеличится еще—более чем на один час. Разумеется, такая оценка не абсолютна, поскольку количество свободного времени оказывается различным в зависимости от возрастной, образовательной и социальной принадлежности, однако тенденция к увеличению времени, высвобождающегося для личных нужд, может считаться всеобщей и бесспорной. Следовательно, появляется потенциальная возможность более эффективного использования кино для всестороннего развития личности.

Повышение жизненного уровня трудящихся при условии верного направления в культурной политике, немедленно сказывается и на их духовных интересах. В течение седьмой пятилетки (1975—1980 гг.) в Болгарии вводится обязательное среднее образование для лиц моложе 17 лет. Между тем проведенные у нас исследования показали, что 64 процента зрителей имеют высшее, незаконченное высшее или среднее образование, а молодежь в возрасте от 15 до 19 лет составляет 28 процентов киноаудитории и просматривает в среднем по одному фильму в неделю.

В течение последующих 15 лет доля городского населения в БНР увеличится с 55 до 80 процентов, и одновременно будут стираться существенные различия между городом и деревней. Эти процессы также должны повлиять на кинопосещаемость в сторону ее увеличения, поскольку в настоящее время городские жители ходят в кино в среднем 18—19 раз в год, а сельские —7 раз.

Нужно учесть и постепенно уменьшающуюся загруженность женщин домашней работой. Сейчас женщины составляют 40 процентов общего числа кинозрителей.

Уже сегодня можно сделать определенные прогнозы, касающиеся будущих взаимоотношений кино и телевидения. Исследования подтверждают, что 82 процента людей, имеющих возможность смотреть телевизионные передачи, продолжают посещать кинотеатры. Молодежь в возрасте до 25 лет выражает свое отношение к телевидению еще более определенно: из числа этих зрителей 80 процентов предпочитают смотреть фильмы только в кино, а не на «голубом экране». Кроме того, зафиксировано, что предпочтение кинотеатра телевизору увеличивается с повышением образования. Анкета, предложенная людям разного возраста, образования и социальной принадлежности, дала следующий результат: только 32 процента опрошенных стали ходить в кино реже после того, как дома появился телевизор, и совсем немногие —5 процентов — вообще перестали посещать кинотеатр.

В условиях нашего социалистического строя проблема взаимоотношений кинематографа

и телевидения может быть благополучно разрешена. Для этого имеются все объективные предпосылки. Телевидение и радио рассматриваются нами не как конкуренты кино, а как средства информации и пропаганды, способные служить повышению интереса людей к киноискусству. Кроме того, конкретной разработкой репертуара в БНР занимается о б щ и й совет по кино и телевидению, что позволяет избежать дублирования и неравномерности в показе кинофильмов.

В основе нашей уверенности в благоприятных для киноискусства перспективах на будущее лежит ясное понимание того, что для последующего периода социалистического строительства в Болгарии будет характерно общее повышение роли культуры и искусства, которое не может не повлечь за собой и дальнейшее развитие кино.

Быстро набирающий темпы научно-технический прогресс неизбежно отражается и на характере художественного восприятия, вызывая, в частности, стремление к более полному, комплексному проникновению в актуальные проблемы действительности, достигаемому при контакте зрителя с произведением искусства. В этом смысле кино с его аудиовизуальной техникой особенно отвечает современной потребности человека, изменениям в его психологии и структуре переживаний.

Вероятно, в будущем значительная эволюция произойдет и в самом кинематографе. Ему предстоит освоить новые формы проката и новую технику: трансляцию фильмов из одного центра сразу в несколько кинотеатров, использование видеозаписи не только для целей кинопроизводства, но и для демонстрации картин и многое другое. Взятые вместе, эти новшества могут привести к изменениям не менее значительным, чем те, что сопровождали переход от немого кино к звуковому.

Однако сколь бы решительными ни были эти изменения, самым важным в киноискусстве останется талант и гражданская позиция создателей фильмов, активное отношение к кино со стороны общества, отводящего ему видимую роль в своей духовной и политической жизни. При социализме полностью обеспечиваются условия для свободного и успешного развития кинематографа в интересах народа, что и является главным залогом будущих достижений «седьмого искусства».

2. Творческие проблемы болгарской кинематографии

За три неполных десятилетия в Болгарии было создано около 200 полнометражных игровых фильмов. В настоящее время в кино БНР работает сильный отряд талантливых и хорошо подготовленных в профессиональном отношении кинематографистов. Имена Тодора Динова, Захария Жандова, Выло Радева, Бинки Желязковой, Борислава Шаралиева, Христо Христова, Рангела Вылчанова, Георгия Стоянова, Методи Андонова, Христо Пискова, Ирины Акташевой, Володи Янчева известны каждому, кто интересуется болгарским киноискусством. Многие из наших кинематографистов получили образование в Советском Союзе.

Современное болгарское кино возникло и развилось в условиях передового социалистического строя, опираясь на общий подъем болгарской культуры. В кинематографии Болгарии, прошедшей путь становления, на котором, естественно, встречались и заблуждения, и неудачи, сегодня сложились прочные и плодотворные традиции, имеющие в своей основе метод социалистического реализма. При этом мы старались творчески воспринять ценный опыт, накопленный прогрессивным мировым киноискусством и, в первую очередь, усвоить замечательный опыт советского революционного кино. Помощь со стороны советской кинематографии была в условиях Болгарии поистине неоценимой: киноискусство нашей страны развивалось под непосредственным идейным, духовным и художественным влиянием советской киношколы, обеспечившим ценные и значительные результаты.

Главное направление развития болгарского кинематографа в настоящее время все больше отвечает партийным требованиям к социалистическому искусству кино; наши кинематографисты направляют свои усилия на созда-

ние масштабных и художественно полноценных произведений, посвященных современной социалистической Болгарии, ее людям, ее революционной истории. В тематическом отношении национальный кинорепертуар отличается многообразием. Однако сегодня наших кинематографистов в первую очередь волнует проблема создания образа современника. Фильмов, действие которых происходит в наши дни, снимается не так уж мало, тем не менее закономерное желание зрителей увидеть на экране самих себя, ощутить масштаб современных проблем в картинах реалистических, убедительных, интересных удовлетворяется еще не полностью. «Нынешний этап развития нашей страны необходимо требует полновластного проникновения современности в литературу и искусство. Современный человек, творец новой жизни, должен стать их главным героем, чтобы с полной силой зазвучал пафос коммунистических идей, коммунистического переустройства мира». Таково требование, выдвинутое ЦК БКП в Отчетном докладе Первого секретаря ЦК товарища Тодора Живкова, сделанном на X съезде Болгарской коммунистической партии.

В этой связи наши кинематографисты вдумчиво и серьезно обсуждают проблемы художественного отображения действительности, природу драматического конфликта в болгарских фильмах, позицию творческого работника в борьбе между отживающим старым и крепнущим новым в социалистическом обществе.

Теория бесконфликтности осталась далеко в прошлом. И сегодня обнаруживается порой другая крайность: иногда можно еще слышать суждения о том, что, мол, признаком подлинно реалистического произведения и гражданственности таланта его создателя должно считать субъективную, лишенную конструктивного начала критику социалистической действительности, ее подчеркнуто негативистскую трактовку. Несостоятельность таких высказываний и их объективная вредность для общества и для кино, стремящегося честно и наилучшим образом выполнить свой долг перед народом, очевидны.

Миновала тенденция к дегероизации, влиявшая одно время на развитие нашего кинематографа; радостно, что болгарские кинематографисты все более отходят и от бесплодных попыток создания фильмов на основе «сбалансированного конфликта».

Позволю себе повторить широко известную истину: подлинно современное боевое коммунистическое искусство требует до конца честного и творческого отношения к проблеме конфликта.

Ведь, пожалуй, ни одно искусство не имеет такой прямой очевидной связи с современностью, не находится в такой непосредственной от нее зависимости, как кино. В этом — одна из важнейших черт его специфики. Далее, в отличие, скажем, от литературы, где писатель может себе позволить «появиться» на страницах книги, в кино ни драматург, ни сценарист не могут оказаться в кадре непосредственно и сыграть роль связующего звена между зрителями и своими героями. Идею фильма, его конфликт, смысл образов персонажей и их поведения можно лишь отчасти объяснить с помощью авторского комментария, столь часто встречающегося в произведениях художественной литературы и театра. Произведение киноискусства динамично, в нем происходит постоянное движение образов, столкновение противоположных интересов и позиций, борьба соперничающих сил. В картине положительный герой — если за полтора часа экранного времени авторы хотят внушить зрителю ощущение полной жизненной достоверности и правды — должен непременно к чему-то стремиться, с кем-то и за что-то воевать!

Причем победа над явно слабым противником вряд ли может усилить убедительность ситуации и персонажа. Невозможно же, например, яростно защищать устои коммунистической морали, представляя дело так, как будто ее нарушителей не существует, или, рассказывая об успехах, умалчивать о цене, которая за них заплачена, о средствах, обеспечивших их достижение. Искусство постоянно стремится как можно более полно отобразить жизненный процесс, привлекая для этой цели

и основной конфликт и образы, в которых он персонифицируется. В осуждении определенных отрицательных явлений, препятствующих прогрессу, само это явление не должно обретать самодовлеющий характер: гораздо важнее перспектива, направление дальнейшего развития, авторское отношение к происходящему, из которого становится ясно, что же отрицает и что утверждает автор. Поэтому, как мне думается, в кино нужно избегать «полуконфликтов», полуистин, кстати сказать, переполняющих именно посредственные, серые фильмы.

Классовый, партийный подход к задачам киноискусства требует четко выраженных конфликтов, ярких достоверных образов, активного выступления создателей картин на стороне сил прогресса и социализма.

Характерные черты современного болгарского кино, по-моему, состоят в следующем.

Болгарские деятели кино уверенно держат курс на создание произведений, которые по своей идейной направленности и художественному уровню соответствовали бы главным задачам, стоящим перед народом социалистической страны. Одновременно нужно отметить явное повышение профессионализма в последних работах наших кинематографистов, что делает лучшие болгарские фильмы не только достоянием национального кино, но и позволяет им занять достойное место в мировом кинопроцессе.

При этом мы научились избегать пагубного для социалистического искусства подражательства западным образцам, курьезного и неуместного, когда речь идет о создании фильмов, призванных утвердить резко противоположную — по отношению к буржуазному кино — систему нравственных и социальных ценностей.

За последние годы нам удалось добиться определенных творческих успехов, и мы гордимся тем, что, осуществляя свои замыслы, руководствовались идеологическими и эстетическими критериями, отвечающими потребностям и вкусам нашего общества.

Наши современные фильмы созданы не в расчете на вкусы жюри модных международных кинофестивалей, они адресовались непосредственно к нашему народу, они были предназначены прежде всего для показа на экранах братских социалистических стран. «Иконостас» Тодора Динова и Христо Христова, «Козий рог» Методи Андонова, «Ежи рождаются без колючек» Димитра Петрова, «Как песня» Христо Пискова и Ирины Акташевой, «Прощайте, друзья!» Борислава Шаралиева, «Мальчик уходит» Людмила Киркова, «Любовь» Людмила Стайкова, наконец, «Наковальня или молот» Христо Христова — все это фильмы нашего болгарского социалистического кино, равно как и «Тревога» Захария Жандова, «На маленьком острове» Рангела Вылчанова, «Как молоды мы были» Бинки Желязковой, «Похититель персиков» Выло Радева, «Отклонение» Гриши Островского и Тодора Стоянова, «Птицы и гончие» Георгия Стоянова.

Разные творческие личности — разные произведения... Но есть у названных картин и черты сродства: каждая из них в той или иной мере, принадлежит искусству правдивому, гуманному и лиричному, в котором живут тепло и доброта славянского характера, чувствуется искреннее, заинтересованное и сочувственное отношение к человеку, стремление проникнуть в его внутренний мир. Их авторы ищут, как правило, яркой зрелищной формы воплощения своих идей и чувств, прибегая к условным графическим приемам и органичной стилизации.

Следует отметить уверенную и ясную операторскую работу таких художников, как Димо Коларов, Атанас Тасев, Борислав Янакиев, Борислав Пунчев. В нашем кино раскрылись таланты замечательных исполнителей: Невены Кокановой, Кати Паскалевой, Виолеты Доневой, Доротеи Тончевой, Ивана Кондова, Стефана Гецова, Георгия Георгиева-Геца, Косты Цонева, Апостола Карамитева, Петра Слабакова, Наума Шопова, Ивана Андонова, Константина Коцева, Антона Горчева и молодого Филипа Трифонова.

В ближайшие три-пять лет мы будем стремиться сконцентрировать свое внимание на

темах ключевых, принципиальных для нашего кинематографа. Предстоящее празднование тридцатилетия социалистической революции в Болгарии обязывает болгарское кино еще активнее заняться разработкой проблем современности, добиваться более полного раскрытия особенностей духовной и общественной жизни наших рабочих, крестьян, интеллигенции, молодежи. Ведь даже буквально в последние несколько лет в жизни болгарского народа свершились и продолжают свершаться столь важные изменения, что если не отразить их в искусстве, так сказать, по горячим следам событий, они скоро окажутся принадлежащими истории. Напомню, что драматурги и режиссеры, начинающие свою работу в кино сегодня, не могли по своему возрасту быть свидетелями таких исторических периодов, как период борьбы болгарского народа против буржуазии и укрепления народной власти в первые послереволюционные годы; им не знаком из личного опыта романтический, взволнованный пафос начала социалистического строительства; о проблемах коллективизации они могут знать только из литературы...

На студии в Софии готовится к производству несколько фильмов о жизни современной Болгарии, страны, в которой промышленность дает 70 процентов национального дохода, страны крупных аграрно-индустриальных комплексов, современной химии и электроники, международного туризма. Мы надеемся, что среди этих картин будут и кандидаты в «золотой фонд» болгарского национального кино.

К современной тематике обратились режиссеры Христо Христов, Любомир Шарланджиев, Борислав Шаралиев, а также молодые постановщики Эдуард Захариев и Маргарит Николов.

Борьба против фашизма и капитализма является темой будущих работ Бинки Желязковой, Выло Радева, Зако Хеския, Николая Корабова и молодого режиссера Георгия Дюлгерова. В ближайшие два-три года у нас будет создано также несколько кинокомедий и музыкальных фильмов.

В области пропаганды киноискусства и художественной критики в Болгарии активно работает группа киноведов: Эмиль Петров, Неделчо Милев, Ивайло Знепольский, Александр Александров, Григор Чернеа, Вера Найденова и другие. Их критические статьи и первые обстоятельные исследования значительно способствуют развитию болгарского кино.

Для творческой атмосферы, установившейся на предприятиях «Болгарской кинематографии» и в Союзе болгарских кинематографистов, показательна идейная сплоченность, стремление к художественному поиску. Мастера нашего киноискусства твердо стоят на позиции верности принципам социалистического реализма и оказывают своим творчеством большую помощь делу партии и народа. Радостно отмечать, что в титрах будущих фильмов, намечаемых сегодня к постановке, можно встретить имена художников с различным творческим почерком, с несхожими личными пристрастиями в искусстве.

Подъему болгарского кино, в последнее время отмечаемого единодушно, несомненно способствовало то обстоятельство, что в руководстве и художественных советах недавно созданных творческих коллективов деятельное участие принимают сами кинематографисты.

Для улучшения творческой атмосферы много потрудился и Союз болгарских кинематографистов.

Успехи последних лет можно считать серьезной предпосылкой предстоящего, более активного периода, который, как мы рассчитываем, позволит болгарской кинематографии внести значительный вклад в сокровищницу мирового киноискусства. Сегодня, принимая участие почти в 40 международных кинофестивалях и экспортируя ежегодно до 20 полнометражных игровых и около 100 короткометражных лент в 70 стран мира, кинематографисты Болгарии видят свою задачу в том, чтобы, утверждая на мировом экране коренные преимущества социалистического строя и образ человека нового мира, увеличивать мировую популярность социалистической ки-

нематографии, умножать силы великого содружества социалистических стран.

3. Развитие международного сотрудничества

Искусство кино по самой своей природе не может успешно развиваться, не имея постоянных международных связей. Всестороннее сотрудничество социалистических кинематографий представляет собой одно из выражений политики интернационализма братских коммунистических и рабочих партий, сплоченности народов стран социализма. Дружеские связи и сотрудничество с социалистическими государствами в области культуры осуществляются Болгарией на двусторонней и многосторонней основе, что привело к самым благоприятным результатам.

Проведенное в феврале этого года Совещание руководителей кинематографий европейских социалистических стран бесспорно сыграет важную роль в развитии и укреплении сотрудничества в сфере кинопроизводства и проката; конструктивный характер решений, принятых на этом совещании, выявляет его особое значение.

Доклад председателя Госкино СССР Ф. Т. Ермаша, посвященный основным проблемам развития советской кинематографии, произвел сильное впечатление на кинематографистов, представлявших на совещании социалистические страны, в том числе — и на членов болгарской делегации. Данные, приведенные в докладе,— это еще одно свидетельство высокого идейно-художественного уровня и боевой наступательной позиции киноискусства Страны Советов, занимающего видное место в мировом кино.

В свете этих фактов вполне естественным выглядит исключительный интерес, с которым болгарские кинематографисты знакомились летом прошлого года с Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», оказывающим заметное влияние на социалистическое киноискусство во всем мире. Международное значение этого важного документа бесспорно, об этом неоднократно как о непреложном факте говорили в своих выступлениях на совещании представители братских кинематографий.

Значительная часть проблем, освещенных в Постановлении — определение роли социалистического государства как организатора художественного процесса, оценка места кино в ряду идеологических и культурных факторов, указание на необходимость целенаправленного подхода к тематике социалистического киноискусства,— имеет актуальное значение и для болгарской кинематографии.

В целом сотрудничество между Болгарией и СССР в области кино является прямым отражением тех отношений братства и взаимной поддержки, которые Леонид Ильич Брежнев в одном из своих выступлений назвал интернационализмом в действии. У болгарских и советских художников — общие идейные и эстетические позиции, что облегчает участие кино в большом и разнообразном потоке взаимного культурного обмена между нашими странами.

Выше уже было сказано, что в Болгарии 45 новых советских картин просматривают ежегодно 25—27 млн. зрителей. В Советском Союзе болгарские фильмы получают тридцати-сорокамиллионную аудиторию каждый год. В целом в СССР прокатывается систематически одна треть ежегодной болгарской кинопродукции. В силу этого оценки советских кинокритиков и киноведов приобретают исключительно большое значение для болгарского кино.

Болгария принимает участие в Московском международном кинофестивале, способствующем подъему престижа социалистического киноискусства во всем мире. Мы высоко оцениваем значение ежегодных творческих встреч между болгарскими и советскими кинематографистами, а также — добрую традицию проведения Недель болгарского кино в СССР.

Всегда плодотворно и интересно проходят многосторонние творческие встречи, посвященные проблемам современного кино, в которых регулярно участвуют и деятели болгарского киноискусства.

Важнейшую форму болгаро-советского культурного сотрудничества представляет совместная работа по созданию высокохудожественных фильмов, проникнутых коммунистической идейностью. Болгарскими и советскими кинематографистами (с советской стороны здесь наиболее активно участвует киностудия «Мосфильм») осуществлено несколько совместных постановок; среди них «Герои Шипки», «Накануне», «Первый курьер», «Украденный поезд» пользовались в БНР особым успехом. При участии «Мосфильма» был снят и значительный политический фильм «Наковальня или молот», посвященный Георгию Димитрову.

В последние годы расширился обмен киноактерами: примерно 80 исполнителей из двух наших стран сыграли в картинах национального или совместного производства.

Дальнейшее развитие болгаро-советского сотрудничества в области кино требует подготовки долгосрочной совместной программы, учитывающей уже накопленный опыт. Перспективы для выполнения такой программы — самые благоприятные. Ведь сколько еще тем, связанных с историей наших народов, во многом — общей, с отношениями братской дружбы между болгарскими и советскими революционерами, еще ждут своей разработки! Освобождение Болгарии от турецкого ига и фашистской тирании, значение деятельности В. И. Ленина и партии большевиков для болгарского революционного движения, наша нынешняя тесная и прочная дружба — вот тематика, которую общими усилиями могут разрабатывать наши художники.

Болгарское киноискусство очень многим обязано братской помощи и сотрудничеству советских кинематографистов; нас связывают самые искренние чувства дружбы, скрепленной не только событиями минувшей истории, но и существующим идейным единством, сплоченностью в горячем стремлении вместе идти по ленинскому пути!

София

О фильме «Наковальня или молот»

Христо Христов

...С тех пор прошло сорок лет. Поединок века — Лейпцигский процесс 1933 года—остался в истории живым уроком. Сегодня, когда прогрессивный кинематограф в поисках нравственных идеалов, актуальных исторических параллелей обращается к образам борцов и революционеров недавнего прошлого, как в «Сакко и Ванцетти» Монтальдо или «Джо Хилле» Видерберга, картина о Георгии Димитрове «Наковальня или молот», созданная в Народной Республике Болгарии при участии кинематографистов из ГДР и Советского Союза, — это факт, принадлежащий не только искусству, но и политике. Название фильма, взятое из стихотворения Гете, еще раз напоминает: в определенных исторических ситуациях можно быть или «молотом», или «наковальней»...

Фильм показывает, как твердость политической и нравственной позиции, ум и несгибаемое мужество одного из подсудимых, без всяких оснований обвиненных в поджоге рейхстага — коммуниста Георгия Димитрова,— опрокидывает бесстыдно сфабрикованную версию обвинения-провокации; как процесс, который должен был послужить сигналом к последнему наступлению на демократические силы в Германии, превратился в суд над агрессивной и бесчеловечной сущностью всего мирового фашизма, как сорок лет назад в сердце нацистского государства одержал победу коммунист.

Тогда весь прогрессивный мир поддерживал Георгия Димитрова. Демонстрации в его защиту — их документальные съемки включены в фильм — проходили в Москве и Лондоне, Париже и Нью-Йорке. О его подвиге писали в те дни Алексей Толстой и Мартин Андерсен-Нексе, Борис Пастернак и Мартин Наг, Николай Тихонов и Клара Цеткин,

Пальмиро Тольятти и Жак Дюкло... «Победа Димитрова,— заявил А. Довженко,— явилась мировой демонстрацией превосходства коммунизма над фашистской идеологией». Именно об этом — о масштабности поединка, о столкновении двух идеологий, двух непримиримых типов мышления, двух исключающих друг друга этических начал — рассказывает картина «Наковальня или молот». Речи Георгия Димитрова на процессе звучат с экрана, участвуя в сегодняшней битве идей.

— Вместе со сценаристами Станевым и Радоевым,— рассказывает режиссер-постановщик Христо Христов,— я сознательно сделал акцент на той части процесса, которая имеет политический характер. Дуэль Геринга и Димитрова не только их личный поединок, но прежде всего идеологический спор. Потому этот конфликт и интересен нам сегодня. Чувство оптимизма рождается в фильме от того, что зрители знают: исторически спор выигран Георгием Димитровым, коммунистической идеологией.

После процесса о Георгии Димитрове узнал весь мир. И сегодня его имя и жизнь — живой пример для многих. Его слова о том, что он считает себя солдатом революции, были записаны в дневнике Че Гевары. Матросы болгарского торгового судна рассказывали мне, что в южноамериканском порту грузчики, услышав, что корабль из Болгарии, сказали: «Знаем — Димитров!»

— Как вы определяете жанр картины?

— Первая часть — сам судебный процесс. Мы пытались восстановить его точно в подробностях, использовав для этого и воспоминания очевидцев, и архивы, и малоизвестные стенограммы, хранящиеся в музее Георгия Димитрова в Лейпциге. Однако, оставаясь верными документу, в приметах самого времени мы не хотели быть чрезмерно педантичными, пытались и в обстановке и в психологических ситуациях найти моменты, близкие и понятные современному зрителю, вызывающие ассоциации с сегодняшним днем. Разумеется, и в этой части картины есть элементы фантазии — ведь фильм прежде всего произведение искусства, результат художественного обобщения. Рядом с подлинными персонажами есть и вымышленные — американская журналистка, сотрудник советского посольства, немецкий актер кукольного театра...

Вторая часть — погоня — история романтическая и в какой-то степени полудетективная.

На процессе Димитров и его товарищи были оправданы, но не освобождены. В гестапо разрабатывались планы физического уничтожения революционера. Мы хотели раскрыть в фильме этот сравнительно малоизвестный период в жизни Димитрова, проследив механизм политических махинаций нацистов, а параллельно с этим показать и переживания самого героя. Характер Димитрова, оставшегося в одиночестве, больного, неожиданно потерявшего любимую жену, раскрывается в целом ряде эпизодов камерного звучания. Димитров спорит, общается с людьми, пытается найти общий язык с немцами, попавшими на работу в тюрьму. А затем мы показываем, как Димитров и его товарищи благополучно прибывают в Советскую Россию.

Таким образом, если говорить о жанре, то лучше всего определить «Наковальню или молот» как политический фильм. Если же иметь в виду классические жанровые признаки, то это драма, опирающаяся на документ. Я в принципе не люблю жанровой «стерильности». По моему давнему убеждению, современное кино вбирает в себя все разнообразие жанров. В одном из вариантов предисловия к роману «Война и мир» Лев Толстой писал, что он долго не мог найти жанр для выражения того материала, которым располагал, что его «писанье не подойдет ни под какую форму, ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории...». И после долгих поисков он решил откинуть все эти опасения и писать только то, что ему «необходимо высказать», не заботясь о том, что «выйдет от всего этого» и не давая своему труду «никакого наименования». Значит, все дело в том, чем располагает художник, что у него за душой. Дело не в жанре, а в том, чтобы произведение искусства потрясало, за-

ражало, захватывало сердца и сознание зрителей.

— В фильме часто появляется Геринг — он присутствует на экране едва ли не столько же времени, сколько мы видим на экране Димитрова. Почему вы дали ему такое большое место в картине?

— Вскоре после окончания процесса Георгий Димитров дал интервью советскому журналисту Борису Полевому, в котором сделал несколько важных замечаний. Полевой говорил о Геринге почти как о бутафорской фигуре. Димитров посоветовал ему отказаться от такого взгляда на врага, сказав, что в Лейпциге он имел дело с бесконечно хитрым и коварным противником.

Если бы мы в фильме недооценили противника, это умалило бы победу Димитрова. И Геринг и Геббельс, превосходно сыгранные словацким актером Вильямом Полонием и немецким актером Хорстом Гизе, важны не только сами по себе — они представляют нравственную и политическую систему, систему антигуманистичную. И это еще сильнее подчеркивает роль Георгия Димитрова и его борьбы.

Режиссер Христо Христов получает Большой приз XI Варненского фестиваля

— Расскажите, пожалуйста, о тех, кто вместе с вами работал над картиной.

— Сценарист Любен Станев — автор многих рассказов, повестей и романов. По его сценариям поставлены известные советским зрителям фильмы «Царь и генерал», «Мужья в командировке», «Миг свободы». Другой сценарист — Иван Радоев — автор нескольких сборников стихов, книг для детей и пьес, в том числе пьесы «Красное и коричневое», посвященной 90-летию со дня рождения Георгия Димитрова. Ему же принадлежит сценарий художественного фильма «Автостоп». Оператор Атанас Тасев снимал хорошо известные в вашей стране картины «Рыцарь без доспехов», «Запах миндаля», «Шведские короли», «Иконостас», «Черные ангелы», «Прощайте, друзья!». В его работах высокое профессиональное мастерство сочетается с артистизмом и поэтичностью.

На роль Георгия Димитрова было много кандидатов. Но мы остановились на актере Народного театра имени И. Вазова Стефане Гецове. На сцене он создал целую галерею образов болгарской, русской, советской и западноевропейской драматургии. Среди них Иван Шишман в одноименной пьесе К. Зидарова, Георгий Димитров в «Первом ударе» К. Кюлявкова, Войнов в «Прокуроре» Г. Джагарова, Егор Булычов в пьесе М. Горького. Я не пожалел о том, что мы выбрали Стефана Гецова на роль Георгия Димитрова. Созданный им образ, как я думаю, богат и многогранен: это смелый политический боец, человек титанической воли и энергии, нежный сын и заботливый товарищ, понимающий беды других людей и страдающий за них. Все эти качества героя Стефан Гецов передает с тонкостью и благородной сдержанностью. В Лейпциге, когда мы снимали фильм, в зале находились люди, присутствовавшие в 1933 году на процессе. Со слезами на глазах они аплодировали Гецову. Когда на съемках я слышал в его исполнении последнее слово Димитрова на суде, у меня у самого бегали мурашки по коже. Этот эпизод — самое дорогое для меня место в фильме: в нем полно раскрылась личность Димитрова.

Очень хорошо играли и немецкие актеры — Франк Оберман (советник Геринга Дикс), Мартин Флерхинген (председатель суда Бюнгер), Ганс Хартлофф (надзиратель), Гюнтер Симон, и советские — Всеволод Сафонов и Жанна Прохоренко. Любопытно, что Ганс Хартлофф, играющий тюремного надзирателя, сидел при нацистах в той же тюрьме, что и Димитров, и почти одновременно с ним, а Мартин Флерхинген во время процесса был актером лейпцигского театра и еще тогда слушал по радио передачи из зала суда.

...Постановщик фильма «Наковальня или молот», председатель Союза кинематографистов Болгарии Христо Христов родился в 1926 году в Пловдиве; в 1952 году он закончил Пловдивский высший медицинский институт имени И. Павлова. Еще в старших классах школы увлекался театром, начал получать небольшие роли в спектаклях, стал руководителем самостоятельного театрального коллектива. Заканчивая медицинский институт, он одновременно закончил курсы художников, а в 1953 году поступил на режиссерский факультет Высшего софийского театрального института. С 1958 года Христов режиссер и художник пловдивского театра. Среди его постановок — «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Плутни Скапена» Мольера, «Иркутская история» Арбузова. На сценах пловдивского и софийского оперных театров Христов поставил оперу Людмила Пипкова «Антигона 43», успешно показанную в Москве и Берлине.

В 1966 году Христо Христов был направлен для специализации на «Мосфильм», где работал полтора года — сначала у Михаила Ромма на «Обыкновенном фашизме», потом у Марлена Хуциева и Андрона Михалкова-Кончаловского. Своим учителем в кино он считает Марлена Хуциева.

В пловдивском театре Христов инсценировал и поставил роман Талева «Железный светильник», а в 1969 году вместе с Диновым экранизировал эту книгу, создав фильм «Иконостас», за который постановщики были удостоены премии за режиссуру на фестивале в Варне и премии молодых кинокритиков на фестивале в Локарно.

— «Наковальня или молот» — менее всего фильм исторический,— говорит Христов. Мы хотели, чтобы экран «сократил» расстояние между событиями 1933 года и зрительным залом. Георгий Димитров, ставший гордостью прогрессивного человечества, жив в нашей памяти, в наших делах. Таким образом, хотя картина рассказывает об определенной исторической эпохе, она утверждает современные мысли, учит наше поколение хранить верность идеалам интернационализма и пролетарской революции, бороться за их осуществление.

Сложная двухсерийная картина была снята всего за пять месяцев. Может быть, от этого проистекают и какие-то ее недостатки. В частности, мне кажется, что общей композиции не вполне соответствует финал, потому что это уже начало другого фильма...

В «Наковальню или молот» я как художник и гражданин вложил всего себя. Конечно, я не считаю, что этим исчерпана димитровская тема в кино. Мне хотелось бы снять фильм о возвращении Георгия Димитрова в Болгарию в 1944 году, о тех двадцати четырех часах его жизни, когда он взял руководство страной в свои руки.

А пока в качестве режиссера и художника я ставлю фильм по повести И. Радичкова «Последнее лето» с Григорием Вачковым в главной роли — притчу о крахе индивидуалиста и его философии. Затем хочу экранизировать мемуары Веселина Андреева, писателя, который в годы войны был партизаном, — о вечно живых идеалах тех, кто шел на смерть ради счастливого будущего своего народа.

Беседу вел С. Чертов

Второе пришествие Ивана Бабичева

Сергей Юткевич

...И когда все уничтожат друг друга, машины будут говорить о людях так же машинально, как люди когда-то говорили о богах.

Жак Превер

Он называл себя «королем подушек», ходил в засаленном котелке и таскал повсюду выспанную многими головами подушку. Кроме того, он был изобретателем. Еще в 1927 году, когда не было и речи о кибернетической технике, он сконструировал «машину машин», о которой без ложной скромности заявлял так: «Конец эпохи, переходное время, требует своих легенд и сказок. Что же, я счастлив, что буду героем одной из таких сказок. И будет еще одна легенда: о машине, носившей имя «Офелия»... Я изобрел такую машину. Она может взрывать горы. Она может летать. Она поднимает тяжести. Она дробит руду. Она заменяет кухонную плиту, детскую коляску, дальнобойное орудие... Это сам гений механики... Я наделил ее сотней умений. Я изобрел машину, которая умеет делать все. Сейчас вы увидите, но... величайшее создание техники я наделил пошлейшими человеческими чувствами... Она, умеющая делать все,— она поет теперь наши романсы, глупые романсы старого века, и старого века собирает цветы. Она влюбляется, ревнует, плачет, видит сны... И я дал ей имя девушки, сошедшей с ума от любви и отчаяния,— имя Офелии...» *

Итак, этот человек, которого звали Иван Бабичев (с ним нас познакомил советский писатель Юрий Олеша в своей повести «Зависть» и пьесе «Заговор чувств»), изобрел машину, способную влюбляться.

А примерно через четверть века во дворе музея Нового искусства в Нью-Йорке художник Тингели водрузил фантастическую машину, и однажды вечером в присутствии многочисленных гостей она взорвалась с грохотом и треском, выпуская разноцветные ракеты, как сигналы беды и отчаяния. От нее осталась лишь груда жалких обломков, но, как выяснилось, она была только для этого и создана — Тингели изобрел машину, способную кончать жизнь самоубийством! Я не знаю, как ее окрестил автор, но, может быть, и она тоже могла быть названа именем героини шекспировской трагедии?

Вскоре стало поветрием нарекать машины сладкозвучными, нежными или героическими прозвищами. Прошло еще двадцать лет и появилась машина, которую назвали «Федрой».

Она красовалась на всемирной выставке телекоммуникации в Женеве. Ее особенностью было то, что конструкторы из Ланьона использовали лазер, который может воспроизвести не просто фотограммы, но «голлограммы», способные продемонстрировать объект в пространстве объемно и с разных точек зрения. Новая идея здесь заключалась не в том, чтобы показать таким образом только один предмет, но многие объекты под различными углами. На одной голлограмме размером в ноготь мизинца инженеры умудрились разместить пятьдесят различных изображений. Тысячи таких голлограмм нанесены на вращающемся диске — пятьдесят тысяч изображений на одной пластинке. И все это для того, чтобы проверять подлинность подписей на банковских чеках. Так машина, носящая имя героини трагедии Расина, поступила на службу в бухгалтерию. А завтра ее могли использовать и в полицейском участке, где она регистрировала бы отпечатки пальцев.

Однако не все механизмы были столь покорными — один из них, дружелюбно окрещенный «Халл» и отправленный романистом Артуром Кларком в «Космическую одиссею 2001 года», восстал против своих создателей. Он оказался завистливым и злым честолюбцем, за что и был наказан уничтожением.

---

* Юрий Олеша. Избранное. М., Государственное изд-во художественной литературы. 1936, стр. 76, 94, 95.

Но «машину машин», способную не только влюбляться или восставать, умирать или калькулировать, а также и властвовать над людьми, выдумал не писатель и не художник или инженер, а кинематографист. Он назвал ее ласково — «Альфа-60», хотя она и оказалась жестокой правительницей, как будто только и ожидавшей возможности отомстить людям за издевательства над ее предшественницами. В своей столице Альфавиле она установила для всех подданных жестокий режим. Законы, изданные ею, гласили, что все обитатели города неукоснительно подчинены Логике. Всякое отклонение от нее, «нелогичный» поступок или мысль, любая вольность наказуются не просто штрафом, а смертью. Настольной книгой альфавильцев является библия, но из нее изъяты слова: нежность, совесть, свет осени, малиновка, почему... Слово «любовь» запрещено так же, как не существует понятие «платок» — альфавильцы не умеют плакать. Обучение производится вместо университета в институте семантики, где студенты заучивают предписанные истины и обязываются отвечать «нет» утвердительным кивком головы, а «да» — отрицательным поворотом в сторону.

Все преступники, как, например, тот, что наказан за оплакивание своей умершей жены, или другой, оставшийся неисправимым идеалистом, подвергаются публичной казни в торжественной обстановке. Их расстреливают в городском закрытом бассейне в присутствии сановников и многочисленных зрителей. Трупы падают с трамплина в воду, где на всякий случай резвятся обольстительные купальщицы с ножами, которыми они прирезывают недобитые жертвы.

Улицы Альфавиля, находящиеся в вечной темноте, так как город прикрыт специальным колпаком, изобилуют вместо реклам неоновыми формулами и названы именами математиков. Здесь повсюду царят цифры, сами граждане пронумерованы, как заключенные в концлагерях. «Альфавиль» — город без романтики, в нем все подчинено Планификации. Жан-Люк Годар, создавший эту могущественную машину, так определяет ее функции: «Альфа-60» управляет городом, контролирует и диктует поведение граждан, регистрирует их поступки в своей памяти».

Однако в рассказе французского режиссера об этом городе, существующем где-то за Внешними Планетами, возникает противоречие: машина всесильна, но за ней скрывается изобретатель — некто фон Браун, очевидно, дальний родственник печальной памяти прославленного конструктора фашистских ракет. Взаимоотношения фон Брауна и «Альфы-60» не понятны и не уточнены: то ли по примеру «Халла» взбунтовался сам механизм, то ли ученый уступил ему власть добровольно. Эту тайну, как и многие другие, призван разгадать Лемми Кошуэн, полицейский агент — герой английских детективных романов. Впрочем, на сей раз он носит имя Ивана Джонсона, корреспондента газеты «Фигаро-Правда». Странное звучание имени корреспондента и названия его газеты объясняется только желанием автора навязать зрителям провокационную идейку о том, что в будущем противоречия между Востоком и Западом исчезнут, так как их общие усилия будут направлены на борьбу с той опасностью, которую представляет из себя царство машин «Альфа-60».

Внешние Планеты уже трижды засылали своих агентов для разведки в стан врага, но все они бесследно исчезали. Теперь надежда лишь на Ивана Джонсона, обладающего еще более удивительными качествами, чем его предшественник, прославленный «агент 007» Джеймс Бонд. На бесстрашного репортера возлагается также миссия найти и похитить фон Брауна, что должно, по мысли руководителей Внешних Планет, предотвратить возможность войны и освободить несчастных обитателей Альфавиля.

Иван Джонсон на своей великолепной машине из «Галактики Форда» беспрепятственно достигает цели. Но здесь его встречают прежде всего так называемые «профессиональные соблазнительницы». В их задачу входит обольстить или напугать каждого приезжего, а затем бросить в распоряжение мрачных личностей, одетых во все черное и кружащихся, как

вороны, над очередной жертвой. Герой якобы дает увлечь себя одной из девиц и попадает таким образом в третьеразрядный отель, где обнаруживает пропавшего сыщика Диксона (это была одна из лучших ролей недавно умершего актера Акима Тамирова) в состоянии полного морального и физического разложения. Джонсон старается привести его в сознание, но тот умирает в объятиях «профсоблазнительницы», успевая произнести лишь несколько загадочных слов: «Поэзия... нежность... разрушить «Альфа-60», спасти тех, кто плачет...» Под подушкой Диксона репортер обнаруживает книгу поэм Поля Элюара «Столица скорби», вышедшую в 1926 году.

Как и все прибывшие в город, репортер должен лично предстать перед всесильной «Альфа-60». В особой комнате он остается с ней наедине. Она невидима, слышен только ее жесткий механический голос. Машина допрашивает его о вкусах, привычках, марке автомобиля, любимом сорте виски. Ответы Джонсона регистрируются, но тут выясняется, что некоторые из них не поддаются кодификации электронного мозга.

Начитанный зритель узнает в ответах репортера цитаты из Паскаля и Бергсона. Оказывается, машина их не знает, они не были в ней «запрограммированы». Тем самым доказывается ограниченность ее интеллекта по сравнению с человеческим. Машина оставляет сыщика на «условной» свободе до следующего допроса, а за это время он успевает познакомиться с Наташей фон Браун, дочерью ученого. Ей поручено неотступно следить за подозрительным агентом и при первом удобном случае уничтожить его.

Но здесь, конечно, происходит «чудо» — механизированная девица чувствует пробуждение в себе каких-то недозволенных инстинктов, и когда Джонсон узнает, что «Альфа-60» все-таки объявила войну Внешним Планетам, то именно Наташа помогает репортеру. Уложив охранников, Джонсон (недаром его играет Эдди Константин — герой второразрядных фильмов «черной серии») проникает в логово ученого, предлагает ему вернуться, а получив отказ, уничтожает его.

Наступает катастрофа. «Альфа-60» молчит, она сломана. Гаснет неоновый свет. Жители, лишенные «руководства», бродят, как муравьи, и мрут, как мухи. Торжествующий Иван Джонсон на своей блестящей машине покидает город и увозит с собой Наташу, которая прослезилась от счастья — ведь она наконец научилась произносить три слова, служащие символом свободы: «Я вас люблю».

Фильм «Альфавиль», вышедший на экраны в 1965 году, был встречен в буржуазной прессе приветственным хором. Критики нашли в нем поэзию, фантастику, воображение, необычайность, техницизм, роботов, нашу цивилизацию, память, любовь, анархизм, тоталитаризм и, конечно, прежде всего, «человечность»... Итог подвел Анри Шапье в газете «Комба»: «На этот раз не надо бояться слов... Когда кинематографическое произведение достигает такого интеллектуального уровня, когда его пронизывает поэзия от первого до последнего кадра, к нему нельзя предъявить никаких претензий. Совершенство его стиля превращает фильм в отражение мира, равное, ни больше, ни меньше, как блестящему синтезу нашей цивилизации, какого еще не было ни в литературе, ни в кино...»

Восторги достигли крайних пределов, «Альфавиль» получил Гран-при на фестивале в Западном Берлине и на фестивале научно-фантастических фильмов в Триесте. И вот, в это самое время раздались трезвые голоса. Группа молодых критиков, объединенная вокруг журнала «Мируар дю синема», выпустила специальный номер (№ 12—13 за 1965 год) под заголовком «Годар не пройдет».

Предостережение оказалось своевременным; ведь фильм Годара это не просто очередное эстетическое упражнение лидера «новой волны», в нем заключена идеологическая программа, и режиссер претендует на роль «властителя дум». Может быть, именно потому, что автор придает столь большое значение «философской» начинке своего фильма и настолько верит в свою высокую миссию пророка, картина с формальной стороны отличается крайней небрежностью. Она снята на ночных улицах современного Парижа, в хол-

лах банков и отелей, и «фантастичность» достигается лишь оптическими средствами — применением длиннофокусной оптики, размытостью изображения и т. д. Поэтому город будущего Альфавиль настолько похож у Годара на стандартный Париж для туристов с его потоком «пежо» и «рено», что некоторые критики даже заподозрили Годара в желании «спародировать нашу эпоху»! На это режиссер ответил «Леттр франсэз» заявлением о своих намерениях: «Фильм не столько сатира на нашу эпоху, сколько показ некоторых опасных тенденций, в частности, механизированной мысли, которую общество термитов бессознательно выбирает как жизненный идеал...»* А в другом интервью в «Телераме» Годар уточнил свою мысль: «Обитатели Альфавиля — это кроты или муравьи... Они зависят от техники, как мы от солнца».

Итак, по замыслу автора, Альфавиль — это город без романтики: в нем все подчинено Планификации. Отсюда вывод — человечество делится на носителей Зла — это рационалисты, ученые, техники и плановики, и носителей Добра — поэтов, художников, романтических наследников идеалов человечности.

Когда Власть побеждает, она изгоняет поэтов, торжествует Логика; отсюда, как громогласно и совершенно бездоказательно заявил Годар в телеинтервью, «неизбежно» «исчезновение поэзии в коммунистическом мире».

Вот мы и добрались до подлинных намерений Годара, до его постоянной политической программы антикоммунизма, обряженного на сей раз в форму гибрида фантастики и полицейщины. Годар в «Альфавиле» последовательно развивает свой провокационный тезис об «однозначности» капитализма и социализма, тезис, который он наиболее открыто сформулировал в 1965 году в буржуазной газете «Монд».

Но Годар идет и дальше. Он всерьез стремится разыграть роль пророка, предвидящего будущие судьбы человечества, заявляя: «Мы все более и более приближаемся к формациям первобытного общества, но вместо народов, разделенных по национальности, русских или американцев, возникают народности технические: народность «ИБМ», народность «Оливетти», народность «Дженерал Моторс», и каждая обладает своим технологическим тотемом»*.

Вот против этой диктатуры техники, поработившей человечество, якобы, и восстает новый спаситель в лице... полицейского агента Лемми Кошуэна. Оказывается, он не просто замаскированный шпик, а новый рыцарь, Дон-Кихот, наследник всей культуры, одновременно Христос и Мацист. «Лемми — персонаж, приносящий свет людям, потерявшим себя»,— так характеризует Годар своего героя, провозгласившего единственным средством спасения мира — Любовь.

Выслушав этот рецепт Годара, молодые критики из «Мируар дю синема» Бобетт Личек и Жерар Гозлан со справедливой иронией восклицают: «Соединимся в любящие пары, эти ячейки общества и религии будущего, и тогда растают, как снег, все наши беды... Такие, как американская агрессия во Вьетнаме, расовая сегрегация, прибыли монополий, безработица, нищета старости, нехватка больниц, трущобы бидонвиллей» **.

Любовь спасет человечество — это хорошо знакомая философия «хиппи», и в ответ на нее французские критики по праву скептически вопрошают: «А будут ли «спасены» коменданты Аушвица или Бухенвальда, носящие в своих бумажниках на сердце фото своих жен и детишек, на которые они с умилением взирают в часы «отдыха»? Они, конечно, не читают Элюара, так как это француз, коммунист и партизан, но ведь и у них выступают слезы на глазах, когда они слушают Моцарта? И президент Джонсон не проливает ли слезы, вспоминая смерть одного из своих «защитников мира во Вьетнаме»? Почему же эти слезы менее искренни, чем слезы Наташи фон Браун? Как различить их от этих крокодиловых слез?» ***

* «Les Lettres Françaises», № 1077, 1965.

* «Monde», 6 mai, 1965.
** «Miroir du cinéma», № 12—13, 1965, p. 9.
*** Там же, p. 19.

Все это глубоко справедливо, и тем не менее защитники Годара, считавшие его чуть ли не новым Достоевским, борцом с бесчеловечным миром, миром, не имеющим права на существование, пока льется хоть одна «слеза ребенка», даже в облике годаровского полицейского агента находили «черты нового Карамазова».

«Если Лемми побеждает, то не силой своих кулаков, а потому, что он единственный, сохранивший в этом мире неона и холода, ночи и бетона, маленькое пламя, которое может зажечь и другие огоньки»,— писал, например, Жан Коллэ в «Телераме». А другие апологеты Годара выставляли еще один тезис: это художник, которому «есть, что сказать», и прежде всего потому, что он... искренен.

Критик Жан-Луи Пэй спокойно и вполне убедительно возразил на доводы такого рода: «Конечно, так же глупо опровергать «искренность» Годара... как и искренность Гитлера, который «искренне» хотел уничтожить всех коммунистов и евреев, или искренность моего хозяина, искренне заявляющего, что он не может оплачивать четырехнедельный отпуск своим рабочим... В мире найдется много кровавой «искренности» и «искренних» мерзавцев — убийцы и диктаторы чувствуют себя в «искренности», как рыба в воде... Другие добавляют: «Годару есть, что сказать!» Но разве Голдуотеру, Чомбе или Штраусу нечего сказать?.. Ведь само по себе определение «иметь, что сказать» ровно ничего не говорит» *.

Надо признать: критика, которой подвергался в этих высказываниях прогрессивных критиков Годар, была справедливой. Это подтвердил и другой фильм Годара «Замужняя женщина», где автор вложил в уста одного из персонажей, представляющего интеллектуальную элиту (его не случайно играет не актер, а режиссер — Роже Леенард), следующую философскую тираду: «Это было в Виши в 40-м году, то есть в самый разгар поражения. Человек большой духовной отваги заявил: «Прежде, чем решать, я посетил Виши. Ведь перед тем, как обвинить, я хочу понять». Для меня это стало личным девизом, так как понимающий человек в моих глазах — наилучшее определение умного человека». Этот коллаборационистский эклектизм противопоставляется устами Леенарда всем «унылым фанатикам и догматикам», ведь «компромисс — это наиболее отважная и прекрасная форма умственной деятельности».

Жан-Луи Пэй резко и справедливо отвечает и этому годаровскому персонажу, за которым стоит его автор: «Нельзя быть настоящим гуманистом в эпоху жестокой борьбы с фашизмом, как бы «планируя в небе» над сражающимися сторонами. И недостаточно определить, является ли противник благородным или искренним, как не стоит тратить время и на то, чтобы выяснить, «есть ли у него, что сказать», а нужно сделать все, чтобы его свергнуть»*.

Анализируя «Альфавиль» с чисто формальной стороны, другой критик, Ив Одев, наглядно устанавливает неоригинальность как идей, так и приемов режиссера.

Центральный персонаж в точности копирует (по функции, а не по имени) героя романа Хугрона — «Знак пса», сама машина «Альфа-60» заимствована из книги Райера «Будущее машины», только там она носит имя «Менс Магна». Но в основном весь идейный багаж Годара перекочевал в фильм из романа Оруэлла «1984», уже давно взятого на вооружение антикоммунистической пропагандой. Демагогические тирады о людской уравниловке, «запрещенной любви», то есть все то, чем пугал нас еще Оруэлл, послушно повторил Годар в своем эклектическом произведении, хотя он и делал вид, что разрешает в нем «генеральные проблемы» человечества. А если вспомнить, что перед этим он с позиций всего того же «анархизма справа» занимался проблемой проституции (фильм «Жить своей жизнью»), проблематикой брака («Замужняя женщина»), пыток («Маленький солдат») и войны вообще («Карабинеры»), затрагивая по-

* «Miroir du cinema», № 12—13, 1965, p. 29.

*«Miroir du cinéma», № 12—13, 1965, p. 30.

путно вопросы контроля над рождаемостью, закон об абортах, жилищный кризис, деградацию языка (устами философа Бриса Парэна) и проблемы некоммуникабельности, то следует прийти к выводу, что в творчестве Годара, это должно быть сказано прямо и отчетливо, мы имеем дело с грандиозным политическим блефом.

Опасность этого блефа прежде всего в том, что большинство его фильмов и, в частности, «Альфавиль», под предлогом «борьбы за подлинную человечность» направлено к тому, чтобы заразить интеллектуалов и часть молодежи анархическими идеями.

Поэтому нам придется согласиться с конечными выводами Жан-Луи Пэя, когда он так характеризует политическое лицо Годара и сущность его творчества: «В эпоху, когда общество разделено на эксплуататоров и эксплуатируемых, человек не может нести ответственность, не сделав выбора между этими двумя категориями. Показывать же человеческое общество, как хаос, не управляемый никакими объективными законами, где каждый реагирует, как ему захочется, не что иное, как самый отсталый идеализм... Если судить по фильмам Годара, что и кого он знает, то он может описывать лишь полицейских осведомителей, шалых парней, проституток, сыщиков, буржуазок, ставящих рога мужьям, сутенеров, секретных агентов, диких люмпен-пролетариев, машинисток, «левых» писателей, фашистов ОАС, знаменитых кинематографистов и нервных технократов...

Под чертами «юного и искреннего» гения кроется облик карьериста, оппортуниста и ненавистника. Глубоко связанный с установившимся порядком Жан-Люк Годар — пессимист, мизантроп, певец фатализма, одним словом, безупречный защитник буржуазных идеалов» *.

Приговор молодого критика мог в то время показаться слишком жестоким и категоричным, но последующая практика Годара подтвердила его полностью. И хотя в дальнейшем эволюция режиссера все больше и больше изобиловала ультрареволюционной фразеологией, включающей, в частности, геростратовские призывы «сжечь Голливуд и «Мосфильм», неизменной оставалась для него позиция воинствующего антисоветизма, а прямая борьба против коммунистической партии Франции и всеобщей конфедерации труда в последних картинах Годара стала обязательной составной частью его идеологической и политической «программы».

Ничего не изменили и судорожные метания режиссера после майских событий 1968 года, когда он решил «выйти из системы» и занялся производством за свой счет фильмов, якобы предназначенных «только для революционного студенчества и пролетариата». Спекулятивно окрестив свою группу именем Дзиги Вертова (исказив при этом истинную суть творческих взглядов советского мастера), он вкупе с ярым гошистом Пьером Гореном выпустил несколько короткометражек, где с открыто маоистских позиций пытался трактовать некоторые явления классовой борьбы в капиталистических странах, попутно изливая потоки грязи и клеветы на Советский Союз и его искусство, в частности, на творчество С. М. Эйзенштейна.

Когда все эти попытки потерпели полную неудачу, не найдя никакого отклика в той аудитории, которой они предназначались, Годар решил вернуться в «систему». В последнем своем, откровенно коммерческом фильме с символическим названием «Все в порядке», вновь пропитанном слепой ненавистью к французской компартии, он наглядно обнаружил не только идейную, философскую, а и свою художественную несостоятельность. Он настолько тенденциозно обрисовал бастующих рабочих и так примитивно окарикатурил капиталиста, а заодно и представителя профсоюзов, что даже буржуазная пресса и критическая «элита», всегда поддерживающая Годара, были вынуждены на сей раз признать его банкротство.

Однако насколько заразительными остаются некоторые концепции Годара, свидетельствует факт появления в 1970 году, то есть через пять лет после «Альфавиля», фильма молодого двадцатипятилетнего американского режис-

* «Miroir du cinema», № 12—13, 1965.

сера Джорджа Лукаса под зашифрованным названием «THX 1138». Это новая попытка заглянуть в будущее человечества, на сей раз осуществленная с большим размахом (фильм финансировала солидная фирма «Уорнер бразерс») оказалась, однако, безнадежно несостоятельной в философско-идейном плане, опять-таки позаимствованном из арсенала Оруэлла.

Лукас повторил опыт Годара в использовании вместо условных декораций современной архитектуры. В Сан-Франциско нашлись реальные урбанистические комплексы и интерьеры настолько «футуристические», что, будучи соответственно обработанными кинокамерой, действительно создали атмосферу грядущего механизированного мира. Но если французский режиссер был вынужден довольствоваться современным Парижем и все его недостатки скрывать под покровом темноты, ограничиваясь лишь светом неоновых реклам, то у Лукаса оказалась более обширная палитра. Он выдержал весь фильм не в черной ночной гамме, а в дневной и белоснежной, что, очевидно, соответствовало его замыслу — передать мир будущего как нечто стерильное, вызывающее ассоциации с больницей или научной лабораторией. Стилистически «Альфавиль» мог считать своим родоначальником «Метрополис» Фрица Ланга. Немецкий режиссер тоже погружал свой утопический город во мрак, хотя его подземные сооружения значительно отличались, как по масштабам, так и по вкусу, от довольно скудных композиций Годара.

Изобразительно фильм Лукаса — явление примечательное. Он не только умело использовал фантастическую по своим очертаниям урбанистическую архитектуру, но и заселил ее персонажами, одетыми в костюмы, образующие единую тональность с фоном. Белое на белом — так можно охарактеризовать основную гамму, ее контрастно нарушают мундиры роботов-надсмотрщиков из черной лакированной кожи. Ровный ослепительный свет царит в этом государстве, тоже, оказывается, запрятанном под землю. Его основные обитатели — бритоголовые рабы в белой прозодежде и пронумерованные так же, как заключенные в концлагерях или граждане Альфавиля. Хотя это и живые существа, но, оказывается, они появились неестественным способом: их размножают в специальных лабораториях. Ими командуют по радио шифром, за каждым их движением следят надсмотрщики с телевизионных экранов — здесь вспоминается Чаплин с его «Новыми временами». Они обязаны только трудиться, а для развлечения им разрешены своеобразные духовные наркотики — эротические видения на телевизионных экранах.

Из лабораторий дети выходят на свет лысыми, такими они и остаются навсегда. Вместо обучения в вены им вводится специальная химическая жидкость. Украшен этот рай рабов лозунгами, которые называются «органиграммами». Они гласят: «Покупай и будь счастлив». И, конечно, в этом кошмарном бездушном мире, так же как и в Альфавиле Годара, главными врагами являются чувства, а из них самым преступным — любовь.

Подземным городом Лукаса также управляет невидимая машина. Это она установила полицейский режим, использующий научные методы, электронику, роботов. Здесь властвуют счетные машины — ординаторы, и за выполнением их приказов следят очеловеченные роботы, милиция с электрическими палками.

Здесь, очевидно, следует вернуться к Юрию Олеше и его Ивану Бабичеву.

Гигантская колбасная фабрика «Четвертак», которую строит в романе «Зависть» Андрей Бабичев и против которой восстает его брат Иван, «король подушек», была доброй и озорной выдумкой писателя. К тому же «Четвертак» должен был быть воздвигнут на благо человечества. Поэтому западные критики, которые искали в этой веселой притче сатиру на социализм, ошибались. Андрей Бабичев был задуман автором как добрый фантазер-волшебник, сродни тем людям будущего из второй части «Клопа» Маяковского, которые мечтали об апельсиновых рощах и климате, очищенном от бактерий прошлого. Андрей Бабичев не вождь потребительского общества и не пророк, якобы уничтожающий че-

ловеческие чувства, а жизнерадостный и добрый четвертый толстяк (в противовес остальным «Трем толстякам», тоже описанным Олешей). Он справедливо хотел избавить всех трудящихся от тягот домашнего хозяйства, не столько хлебом единым хотел накормить он тысячи людей, сколько сберечь их время и отдать его для человеческих радостей, для расцвета человеческих чувств. «Женщины! — восклицал он.— мы вернем вам часы, украденные у вас кухней — половину жизни получите вы обратно»*.

Тем не менее Иван Бабичев, неистовый братец Андрея, усмотрел в его работе угрозу планификации материальных ценностей, якобы уничтожающих духовную сущность личности. То есть выступил с тех самых позиций, с каких позже стал выступать Годар.

В этой антисоциалистической теории нет ничего нового. Ее на все лады издавна повторяют противники марксистской философии с самого момента ее появления. Поэтому по-своему глубоко закономерно то, что в «Зависти» подобные взгляды излагает изобретатель «заговора чувств» и машины, окрещенной Офелией, Иван Бабичев. Он провозглашает: «Я вождь тех, кого вы называете пошляками. Со всех сторон сбегутся ко мне люди... Пошляки и мечтатели, отцы семейств, лелеющие дочерей своих, честные мещане, люди, верные традициям, подчиненные нормам чести, долга, любви,— вот участники заговора, во главе которого стою я... Это новый вид контрреволюции... Андрей, это половая контрреволюция»**.

А сегодня с этих же позиций социализм пытаются атаковать «просвещенные» и «архилевые» интеллигенты — Годар, Лукас и им подобные. Достойные потомки Ивана Бабичева, короля пошляков, они настойчиво и последовательно борются с социалистическими идеями, с коммунизмом, стараясь оболгать его и напугать человечество апокалиптическими видениями будущего, в котором воцарится тоталитаризм, опирающийся на всемогущую технику, полностью подчинившую себе человека.

Страх перед научно-технической революцией, неумение или нежелание увидеть опасность, исходящую не от достижений современной науки, а от того направления, которое приобретает она в руках правящего капиталистического класса, действительно дегуманизирующего мир в своей извечной погоне за прибылями,— вот что характеризует новый вариант «половой контрреволюции», провозглашенной еще Иваном Бабичевым.

Сценарий фильма Джорджа Лукаса также двигается по этим же, Иваном Бабичевым проторенным путям. Главный персонаж под номером THX 1138 осмеливается здесь полюбить особь другого пола ИН 3417.

Любовь означает свободу, и они собираются бежать из этого механизированного мира. Но «преступление» вовремя раскрыто. Беременную ИН 3417 «научно» уничтожают, его же избивают роботы. Однако ему удается вырваться из их плена, и здесь начинается традиционная, но и самая увлекательная часть фильма — погоня, но на сей раз не по нью-йоркским трущобам, а по каким-то фантастическим бесконечным лабиринтам, причем не в вагоне надземной железной дороги, как во «Французском связном», или на автомашине, как в «Буллите», а на обтекаемом и похожем на космический снаряд автомобилеболиде, оказывается, уже существующем в сегодняшнем Сан-Франциско. THX 1138, приговоренный к уничтожению, «на слом», вырывается, наконец, из белого ада — перед ним кусок настоящего голубого неба. Вокруг — земля, быть может, отравленная радиоактивными веществами, так что герой не знает, что его ждет: смерть или жизнь. Но зато он впервые видит солнце. Как человек он воскрес.

Молодой американский режиссер выказал умение, не сравнимое с ограниченной фантазией своего французского предшественника. С помощью своих операторов Дэва Мейерса и Альберта Кина он выстроил действительно пластически завораживающее видение фантастического мира, входящего в тем более разительное противоречие с куцей реакционной идейной направленностью сценария.

А вскоре появился и новый фильм «Лед», как бы на ходу, в самом названии подхватывающий представление о будущем, как о холодном, бездушном мире. Его автор,

* Юрий О л е ш а. Избранное, стр. 15.
** Юрий О л е ш а. Пьесы. М., «Искусство», 1968. стр. 46.

тридцатилетний американец Роберт Креймер, конечно, не читал знаменитых строк Александра Блока:

О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней...
Все будет чернее страшный свет,
И все безумнее ход планет — еще века, века!

Эти строки русский поэт писал в эпоху безвременья и реакции, однако он же вскоре сумел встретить великий Октябрь и по-своему прославить его. А заокеанский режиссер сегодня, в эпоху торжества революционных идеалов на огромной части земного шара, не сумел разглядеть ни малейшего просвета в окружающей его капиталистической действительности. Да, он, конечно, прав, когда воспринимает мир, в котором живет сегодня, как бездушную ледяную глыбу, но ведь он живописует не настоящее, а пытается представить себе будущее, которое немыслимо без образа грядущей Революции. Действие его фильма разворачивается в Америке, объявившей войну Мексике (здесь нетрудно заметить аналогию с Вьетнамом) и объятую гражданской войной. В Нью-Йорке вспыхивает восстание, власть пытаются захватить, конечно, не рабочие, а отряды, составленные из студентов и интеллектуалов.

Следует отметить, что почти одновременно с фильмом Р. Креймера в Париже вышла книга на ту же тему под многообещающим названием «Проект для революции в Нью-Йорке». Она вызвала особое внимание критики, так как принадлежала перу одного из лидеров «нового романа» Алена Робб-Грийе, обещавшего к тому же немедленно экранизировать свою книгу. Никакого «проекта» обнаружить в ней, конечно, невозможно (так же как и малейшего намека на «сюжет» или относительно связное повествование), зато революция предстает в облике чудовищного нагромождения убийств, изнасилований, пыток и сексуальных извращений, которые автор описывает с иронической интонацией, вытекающей из его теории о том, что искусство сегодня должно являться лишь «игрой».

Я хотел бы дать представление об этой «игре», но так как любая цитата может вызвать у нормального читателя лишь ощущение чисто физической тошноты, вынужден ограничиться небольшим отрывком, в котором Робб-Грийе живописует развлечения победивших «революционеров»: «Упоминал ли я о том, что еще задолго до революции город Нью-Йорк, а в особенности остров Манхеттен, представлял собой сплошные развалины? Я говорю, конечно, о сооружениях на поверхности земли, на так называемом вольном воздухе. Один из последних возвышавшихся в западной части Гринвича над руинами — дом автора этих строк в данный момент заполнен бригадой подрывников...

Вы спрашиваете меня, как поступили похитители с новобрачной? Могу вкратце рассказать и об этом. В течение нескольких дней ее можно было встретить в числе белых рабынь, предназначенных оказывать всякого рода, в основном, унизительные, услуги членам организации в отвоеванной части города. Вскоре, однако, ее казнили, покарав за незначительный промах при совершении очередного ритуального обряда. Сначала они позабавились с нею, прикладывая к самым чувствительным и интимным уголкам ее тела горящие кончики сигарет. Кроме того, вместе и поодиночке, они заставили ее выполнить кое-какие свои прихоти, которые осужденная и выполнила, несмотря на малую опытность в этой области. И, наконец, они привязали ее за руки и за ноги к своду и к полу подземелья, прикрепив к специальным кольцам, вмурованным в камень. Когда тело ее было хорошенько растянуто в косой крест стальными цепями, обвившими ее лодыжки и запястья, они пронзили ее плоть — главным образом груди, ляжки, бедра и живот — длинными иглами, протыкая их насквозь, и, обработав ее таким образом от груди до колен, оставили умирать»*.

Американский режиссер во время съемок своего фильма, вероятно, не читал этот «проект» французского писателя и, будучи художником несравненно более, я бы сказал, чистоплотным, никогда не позволил бы себе

* Alain Robbe-Grillet. Projet sur une révolution a New-York. Les Editions de minuit, P., 1970, pp. 207—208.

так сладострастно бултыхаться в той грязи, которую развел вождь «нового романа». Тем не менее и в его фильме налицо одна черта, объединяющая его фильм с «Проектом» Роббе-Грийе. Это сверхповышенная чувствительность к сексуальным комплексам и обязательная попытка как-то связать сексуальные проблемы с проблемами революционного движения.

Не желая навлечь на себя упреки в голословности, я должен, видимо, обратиться к личности автора и к эволюции его взглядов. Роберт Креймер не принадлежит к группе «подпольного кино», он начал с участия в движении, названном «Ньюзриил», поставившем задачу хроникального разоблачения американской действительности в противовес официальной пропаганде. Если прислушаться к его мыслям, высказанным в интервью («Кайе дю синема», № 200—201 за 1968 год), то из них возникает облик художника, следующим образом понимающего свою роль в условиях борьбы с засилием буржуазных монополий: «Вы мне скажете, что я как режиссер могу прикинуться принимающим условия голливудской игры, войти в ее систему и благодаря этому получить нужные мне условия для съемки фильма. Но ответ на это один — моя цель разрушить Голливуд полностью и целиком, уничтожить все существующие виды проката, моя цель создать такую разновидность власти, которая смогла бы устрашить их власть. Это не наступит ни завтра, ни на будущей неделе, но это тем более никогда не произойдет, если мы сдадимся Голливуду. Вся суть нашей теории и практики состоит в том, чтобы найти средства для создания совсем другого кино, а затем и по-иному распространять его, завоевывая зрителя... Мы не просто кинематографисты, но как кинематографисты политические, а также и как люди без камеры в руках, мы всем существом вовлечены в политику и во все происходящее вокруг нас. Нельзя отделить наши функции кинематографистов от нашей деятельности агитаторов»*.

Действительно, первые же фильмы Креймера свидетельствовали о том, что режиссер стремится к актуальной политической тематике. После двух своих неопубликованных романов он бросает перо, сотрудничает с «Ньюзриил» и, наконец, сколачивает маленькую фирму, название которой «Альфа-60» ассоциируется с фильмом Годара (возможно, оно и было выбрано в знак солидарности с идеями француза). Первый фильм «В стране» съемочная группа в шесть человек (режиссер, три техника и два актера) скрутила на узкой пленке за шестнадцать дней: он стоил всего 4 тысячи долларов. Это был чисто любительский эксперимент, прослеживающий политические и любовные взаимоотношения молодой пары и прошедший незамеченным. Зато вторая картина «На грани», снятая уже на обычной 35-мм пленке и с участием пятнадцати персонажей, заставила обратить на себя внимание если не зрителей, то прессы. (Я не случайно говорю «персонажей», а не актеров, так как Креймер принципиально не признает профессиональных исполнителей, он набирает любителей из круга своих знакомых.)

Сюжет, если можно так его назвать, вращается вокруг одной темы: как убить президента США.

Следует отметить, что трагический конец Джона Кеннеди, естественно, потрясший всю Америку, немедленно стал предметом кинематографической спекуляции, к тому же с явным привкусом антикоммунистической и антисоветской пропаганды. Чего стоит, например, выпущенный в 1962 году фильм Джона Франкенхаймера «Манчжурский кандидат», где фабула строится на том, что таинственные советские ученые, специалисты по «промыванию мозгов», производят эксперимент над захваченным в плен во время Корейской войны американским солдатом, вправляя ему в мозг специальное устройство, по которому можно передавать телепатические сигналы. Главная цель этого «научного» опыта — вовремя послать оперированному приказ убить президента. Адские козни «агентов Кремля», конечно, разоблачаются бдительной американской разведкой. Эта чудовищная галиматья демонстрировалась на многих экра-

* «Cahiers du Cinéma», № 200—201, 1968, p. 51.

нах, а вслед за ней появилась и другая.

В фильме франко-итальянского производства, но в постановке американского режиссера Теренса Хетуэйя, «Предательство в Стокгольме» повествуется об известном автомобильном гонщике, находящемся в любовной связи с танцовщицей. Таинственные «агенты» ее убивают и подстраивают улики так, что гонщик оказывается преступником, его шантажируют, грозя выдать полиции. В это время некая советская гражданка Светлана, находясь в Стокгольме, бежит в американское посольство. Ее связывают с гонщиком, и перед ними ставят — в виде выкупа — задание: убить президента США. Это, дескать, необходимо для выполнения важной государственной задачи — поссорить между собой две великие державы. Трудно определить, чего больше в таком фильме — политического невежества или сознательной провокации,— вероятно, присутствует и то и другое.

Ничего подобного в картине Роберта Креймера нет — у него в результате получилось нечто вроде коллективной анкеты на тему о вреде и пользе методов индивидуального террора среди узкого кружка интеллектуалов, находящихся как бы «на грани», за пределами общества и вне его законов. Фильм был, по существу, бездейственным. Он весь состоял из разговоров, дискуссий, споров, и режиссер теоретически так обосновывал свой прием: «Я верю в слово больше, чем в изображение. В моих фильмах, как и в жизни, люди много разговаривают. Но даже если они спорят о политике, я придаю значение не только смыслу, но и музыке слова... Люди пользуются словами также и для того, чтобы «спрятаться» за ними, как от самих себя, так и от других»*.

Пренебрежение к сюжету и к изобразительной стороне фильма также нашло свое объяснение.

«Голливудская традиция — «хороший сценарий прежде всего» — должна быть отвергнута,— говорит Креймер,— но также надо отказаться от эстетического формализма «подпольного» кино, начисто отрицающего сценарий. Отсюда попытка новой стилистики — построения рассказа разорванного, состоящего как бы из микроструктур»*.

В результате режиссер так определил свой метод: «Моя задача — как бы сбалансировать субъективные и объективные элементы. «Подпольное» кино в подавляющем большинстве построено на субъективизме и диктатуре изображения; с другой стороны, существует традиция голливудского кино с его «объективным» рассказом, где всегда ясно — откуда появляются персонажи, куда и почему исчезают, что делают и где происходит действие... Зритель по природе чаще всего ленив, он отказывается «работать», а я думаю, что его надо заставить это делать, надо научить активному пониманию происходящего на экране»**.

Итак, последуем совету режиссера и попробуем понять, что мы увидели на экране. Сценарные микроструктуры настолько размельчены, что невозможно восстановить точную последовательность действия. Мы можем уловить, однако, два потока. Один — главный — рисует перипетии группы нью-йоркских «партизан». Их задача — в то время, как центральная власть занята войной с Мексикой,— поднять восстание в тылу, склонив на свою сторону так называемое «молчаливое большинство».

Здесь прежде всего примечательно то, что в немногочисленный отряд революционеров не входят рабочие, он состоит из одних интеллектуалов, занимающихся бесконечными дискуссиями на очень крупных планах. Так же подробно, по образцу научно-популярного фильма (и перекликаясь здесь с годаровской картиной, снятой в Италии) показана «кухня терроризма» — изготовление самодельной взрывчатки и начинка ею бутылок для атак.

Повстанцам не удается завоевать на свою сторону обитателей квартала. Они врываются

---

* «Cahiers du Cinéma», № 200—201, p. 116.

** Там же.

в буржуазные квартиры и проповедуют свои идеи о «свободе», направив дуло пулемета на испуганных обывателей. Сущность политической программы «партизан» наиболее отчетливо выражена в кадре, выбранном для рекламы фильма. На нем изображена голая спина с надписью: «Человечество будет счастливо, когда последний бюрократ захлебнется в крови последнего капиталиста». В целом эта группа революционеров должна стать примером зарождения ячейки «нового общества», но построенного по старым образцам бланкистов, карбонариев или русских нигилистов XIX века.

Они отличаются от своих предшественников только тем, что, являясь детьми XX века, страдают не от одной социальной несправедливости, но и от различных неврозов. Их противники — хорошо организованная полиция, борющаяся всеми дозволенными и недозволенными методами, избиениями, пытками и оскоплением. Этой опасности, как главному сексуальному мотиву, отведено в фильме много места. То и дело эпизоды «революционной борьбы» перемежаются сценами в постели случайных пар, внезапно появляющихся на экране и так же немотивированно исчезающих. Половое бессилие большинства из мужских партнеров в этих сексуальных эпизодах как раз и объясняется страхом перед оскоплением. Но полиция прибегает и к традиционным приемам террора, и мы наблюдаем постепенную деградацию повстанческой группы. Трусость, предательство разлагает их среду. Девушка предает бывшего друга из-за беспечного равнодушия. Истерия, паника проникают во все поры этой «образцовой модели» «новой революции».

Второй поток событий охватывает второстепенных персонажей — маниакального владельца книжной лавки, которая служила информационным центром группы. Теперь ее владелец, предчувствуя поражение, дезертирует. Сатирически обрисован также и делец — представитель кибернетической фирмы, пытающийся купить себе «место в революции».

Итог фильма таков: трагическая судьба постигает повстанцев, одни убиты полицией, другие дезертировали, «молчаливое большинство» не удалось повести за собой. Революция, ее отдельные схватки продолжаются, но в целом она обречена на неудачу, лед растопить не удалось...

В полном соответствии с пораженческой философией картины находится и ее эстетическая сторона. Креймер предупреждал перед началом работы над фильмом: «Я буду снимать опять на 16-мм пленке, так как хочу, чтобы фотография напоминала военные съемки прямо с поля битвы. Затем с узкой я переведу на широкую пленку, чтобы выступила зернистость — то, что считается недостатком, я как раз очень люблю... Это будет более жестокий фильм потому, что и общество становится все более и более жестоким»*.

В результате на экране нарочито антиэстетизированная съемка, нерезкость, дрожание камеры, туман, серость — словом, все атрибуты имитации «грубой» правды. «Игровой фильм должен производить впечатление реального документа»,— так еще до начало съемок заявлял Креймер, и здесь он доводил эти свои принципы до конца.

Правда, он признает, что сценарий фильма «Лед» был написан заранее. Но во время съемок он подвергался изменениям в результате бесконечных дискуссий с исполнителями. На сей раз это также были непрофессионалы, и то, что реальная производительность их усилий была невелика, можно отчасти, видимо, поставить в связи с тем, что споры отнимали у них большую часть времени.

Впрочем, режиссера мало тревожило, что хаотически заснятый материал с трудом укладывался в картину: он и не стремился, как мы знаем, к законченности своего произведения, он хотел лишь «сделать его дискуссионным». Спор, начатый на экране, должен был продолжаться после фильма среди зрителей. Главной же темой этих дискуссий должно было стать обсуждение моральной модели человеческих взаимоотношений. Противоречия, с которыми сталкиваются подпольщики в фильме, фор-

* «Cahiers du Cinéma», № 200—201, 1968. p, 51.

мулируются так: революционное движение взывает к «открытости» между людьми, однако условия подпольного существования обязывают к «закрытости», изоляции, конспиративности, отчужденности, рождая тем самым недоверие и подозрительность. В результате назревает угроза потери теплоты и откровенности в людских взаимоотношениях.

И тут перед нами снова возникла тень нашего старого знакомца Ивана Бабичева с его проповедью в несколько обновленном, но, по существу, неизменном варианте: революция неизбежно подавляет, коверкает человеческие чувства, она деформирует личность, обрекая ее на одиночество, жестокость и страх. «Где же выход?» — вопрошает автор фильма и не находит ответа. Но ведь он мог бы его найти, если бы, преодолев сектантскую ограниченность, обратился к конкретным фактам истории революционных движений XIX и XX веков. В одной только царской России в тягчайших условиях подполья, тюремных заключений, ссылок выросла и закалилась плеяда замечательных революционеров во главе с Лениным. Эти люди явили пример идейной стойкости и нравственного мужества, недаром в благодарной памяти народов сохранился их облик как образец лучших человеческих качеств, высокой морали, широты культурных интересов, как пример подлинного расцвета личности, достигнутого как раз в условиях самоотверженной борьбы за счастье всего человечества.

Дискуссия вокруг фильма «Лед» вскоре разгорелась, но, по-видимому, не такая, на которую рассчитывал Креймер. Критики из «Кайе дю синема» первыми принялись обсуждать фильм за своим «круглым столом» в номере 225 за 1970 год. Приведем несколько выдержек из этой дискуссии. Жан Андрэ Флеши так охарактеризовал фильм: «Это радиография умонастроений современного американского «радикала»... В картине, где так много спорят об идеологии и стратегии, бросается в глаза один недостаток — в ней нигде не присутствует экономический и политический анализ американского капитализма...

Классовая природа государства игнорируется — это некая абстрактная высшая сила, обрушивающаяся и подминающая под себя человеческую личность... Причины империалистической агрессии (в фильме — война с Мексикой) не раскрыты — объективные обстоятельства, как, например, растущая безработица и т. д., не служат мотивами вступления героев в революционную борьбу — эти мотивы носят чисто идеалистический характер довольно туманного свойства с единственной мотивировкой защиты «свободы личности».

Критик Жан Нарбони отмечает несамостоятельность стилистических решений, влияние старого фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе — игрок» в истолковании роли государства с неких метафизических позиций. К тому же и вся атмосфера заговоров, дух «подполья» (тайные игорные дома и т. д.) также напоминают экспрессионистический фильм немецкого режиссера. С другой стороны, неожиданно возникает перекличка с реалистическими фильмами Фрэнка Капры — в позитивных высказываниях героев будущей революции цитируется старый девиз Линкольна: «Государство народа, управляемое народом, для народа».

Справедливо указывалось и на то, что отрицая на словах модели голливудских фильмов, Р. Креймер невольно подражает им, особенно в эпизодах насилия, покушений и преследований.

Все это вместе образует эклектическую мешанину с неразборчивым применением всех приемов современного кино — в фильм введены надписи, интервью, «фильм внутри фильма» (монтаж хроники вьетнамской войны, студенческих бунтов и т. д.), репетиция театра «Брэд энд Паппет», отрывки подлинных документов, куски негатива...

Жан-Луи Комолли подвел общий итог мнению участников «круглого стола», охарактеризовав фильм, как беспомощность и бессилие, а его настроение, как панику, страх и пессимизм в результате господствующих в картине гошистских теорий.

Критики из «Кайе дю синема» (это было в период, когда этот журнал еще не сменил

редакцию и не перешел на маоистские позиции) в целом трезво оценили политические недостатки фильма, вызванные отсутствием показа достаточно мощной партии и разрывом с рабочим классом Америки. Отсюда у Креймера и его соратников неверие в массы, подмена Маркса Фрейдом, игра в поддавки с маркузианскими теориями.

Не будем здесь вдаваться в полемику с французскими критиками, недооценившими роль американской коммунистической партии и плохо осведомленными об истории революционного движения рабочего класса США. Важнее отметить, что даже они смогли верно определить объективные идеологические провалы фильма.

Итак, мы видим, что все кинематографические попытки заглянуть в Будущее, а через него понять и объяснить наше Сегодня, гальванизируя обветшалые лозунги «заговора чувств», провозглашенные достопамятным героем романа Олеши, потерпели решительную неудачу.

И неудачу тем более примечательную, что во всех картинах попытка создать образ будущего делалась при сознательном игнорировании роли рабочего класса и его революционной партии, через призму антисоветизма и «левой» анархистской фразы.

Как и следовало ожидать, на таких путях создать образ будущего оказалось н е в о з м о ж н ы м. Будущее в картинах, о которых здесь шла речь, это, по сути, не что иное, как капиталистическое н а с т о я щ е е, и от того, что оно рядится в несвойственные ему одежды «космической утопии», еще нагляднее, очевиднее выступают его уродство, бесчеловечность, его кричащие противоречия.

Отовсюду

Венгрия

Творчество известного польского фантаста Станислава Лема становится все более популярным у кинематографистов за пределами родины писателя. После Андрея Тарковского, экранизировавшего роман «Солярис», венгерский режиссер Иштван Казан создает по произведениям Лема пятисерийный телевизионный фильм «Приключения Пиркса». Это будет красочное увлекательное зрелище в популярном ныне жанре «космической одиссеи». В главных ролях выступят молодые актеры — Янош Папп и Сильвия Суниовски. От традиционных «космических опер» произведения Лема отличаются своей философичностью, парадоксальностью ситуаций, тонким живописанием человеческих характеров. Видимо, эта парадоксальность побуждает режиссеров быть «достойными» ее. Иштван Казан как нельзя лучше подтверждает это положение. Павильон, где он снимает картину, разделен на три отсека: декорации в первом представляют собой внутренний вид космического корабля, во втором находится окрашенный в голубоватый цвет задник, на фоне которого снимаются все космические перипетии, в третьем создан макет космодрома со всевозможными строениями и ракетами на нем. Самым поразительным здесь оказывается космодром — для его оборудования использованы обычные термосы, тостеры для поджаривания хлеба, бигуди, щетки, хрустальные вазы и другие предметы домашнего обихода. Электронная аппаратура позволяет накладывать на их изображения игровые кадры, и в результате возникает иллюзия сверхсовременных сооружений. Для съемок приземления космического корабля, вращающегося вокруг своей оси, послужила цветочная ваза, установленная на проигрывателе, но вышедшие из такого «корабля» «космонавты» убедительно имитировали движения настоящих космонавтов, передвигающихся в условиях непривычного тяготения. Иштван Казан гордится, что подобная методика позволяет экономить средства настолько, что бюджет фильма не превышает расходов на обычную картину из современной жизни.

ГДР

К творчеству виднейшей писательницы республики Анны Зегерс кинематографисты ГДР обращались довольно редко. Переломной в этом отношении стала экранизация романа Зегерс «Мертвые остаются молодыми», осуществленная на теле-

Актеры Сильвия Суниовски и Янош Папп в телевизионном фильме «Приключения Пиркса» режиссера Иштвана Казана

видении в нескольких сериях. Драма, повествующая о простых немцах, нашедших в себе силу сказать «нет» бесчеловечной машине гитлеровского государства, вызвала широкий интерес зрителей и стала заметным явлением культурной жизни ГДР.

Сейчас традиция экранизации произведений Зегерс продолжена постановкой фильма «Большое путешествие Агаты Швайгерт», литературным первоисточником которого является рассказ писательницы «Сила слабых». Сюжет его в чем-то близок истории, рассказанной в советском фильме «Отец солдата». Простая женщина, движимая материнским чувством, едет из Германии в Париж, затем в Тулузу, оттуда через Пиренеи пробирается в Испанию, где в Интернациональной бригаде сражается ее сын. Она прибывает поздно. Известие о смерти сына, казалось бы, лишает смысла ее дальнейшую жизнь. Но здесь, среди борцов-антифашистов, проявивших трогательную заботу о матери товарища, она находит друзей, опору и поддержку и становится санитаркой в испанском госпитале. Ставит картину режиссер Иоахим Кунерт, главная роль поручена известной актрисе Хельге Гёринг.

Италия

Режиссер Франко Дзеффирелли намеревается приступить в Париже к съемкам фильма «Дама с камелиями». Сценарий написан Джоном Хопкинсом, автором успешно шедшей на английских экранах телевизионной серии «Глазами постороннего (эпизоды семейной жизни средней буржуазной семьи)». В отличие от предыдущих экранизаций основой фильма стала не знаменитая пьеса Александра Дюма-сына, а его же роман. «Роман начинается с того, — говорит Дзеффирелли, — что Арман присутствует при вскрытии могилы Маргариты Готье. Мы начинаем точно так же и, показав мертвое лицо, только слегка тронутое тлением, сразу обращаемся к прошлому молодой куртизанки, салонной красавицы Парижа времен Альфреда де Мюссе, Шопена, Бальзака». Маргариту Готье, как правило, играли знаменитые актрисы средних лет. Дзеффирелли же хочет привлечь внимание к молодости героини. Ведь Мари Дюплесси, послужившая ее прототипом, умерла всего лишь в двадцатитрехлетнем возрасте. «Это рассказ о фривольной девочке-подростке, аморальной и испорченной принесенным ей собственной красотой богатством, которая вдруг оказывается во власти самозабвенной любви», — так определил Дзеффирелли замысел будущего фильма. Юная исполнительница главной роли, которая должна стать «второй Оливией Хасси» (дебютантка, сыгравшая роль Джульетты в «Ромео и Джульетте» Дзеффирелли) еще не найдена.

●

Федерико Феллини приступает к съемкам нового фильма под названием «Амаркорд». На вопросы журналистов о содержании будущего произведения режиссер ответил: «Каждый раз я рассказываю что-то другое. На прошлой неделе я сочинил в высшей степени трогательную драму. Мой интервьюер слушал и плакал. Правда, все рассказанное мало относилось к моему будущему фильму, скорее, это могло бы составить основу для фильма следующего за ним». Тем не менее общий замысел в изложении Феллини выглядит так:

«Человек средних лет, которому опротивела сутолока повседневной жизни, выискивает в прошлом наиболее яркие и острые моменты, пережитые им. Из них он должен составить некое идеальное существование... Фильм начинается туманным днем в родном городе главного героя. Это портовый город. С героем мы переживаем смену времен года. Сам он — только призрак, наблюдающий за сценами далекого прошлого, охотящийся за тенями собственной памяти. Вот и все, но если это удастся воплотить, то будет предостаточно». Феллини не собирается использовать кинозвезд в своем будущем фильме; главный упор он делает на «типажи», и стены его кабинета сплошь увешаны фотографиями разных людей. Несколько исполнителей уже найдено — это актеры из различных провинциальных трупп. На постройку бутафорского города, сочетающего черты различных городов севера Италии, уже потрачено полмиллиона долларов. Хотя Феллини и выезжает на поиски натуры, снимать фильм он будет в павильонах «Чинечитта».

Куба

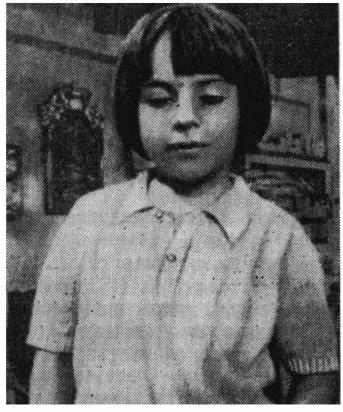
Журнал «Сине кубано» опубликовал обширную статью Виктора Касауса, посвященную творчеству Дзиги Вертова и подчеркивающую большое влияние, оказанное выдающимся советским режиссером-документалистом на развитие нового революционного кино в Латинской Америке. «Жизненность теоретических концепций Дзиги Вертова, — пишет Виктор Касаус, — заключается не только в специфически новаторской эстетике, но и прежде всего — в его тесной и плодотворной связи с жизнью. С самого начала камера давала возможность верно отражать действительность, но Дзига Вертов сумел превратить эту возможность в самую суть кино». Латиноамериканское кино, ставящее перед собой цель быть активным участником борьбы за прогрессивные социальные преобразования на континенте, нашло и находит в творчестве Вертова много полезного и в теоретическом и в практическом смысле; необходимо лишь добиться, чтобы его работы стали известны более широкому кругу кинематографистов. «Пути, по каким будет развиваться революционное кино, — продолжает Виктор Касаус, — так или иначе пойдут, следуя утверждениям Дзиги Вертова: «Киноглаз помогает видеть. Киноглаз открывает глаза, делает ясным зрение».

В этом же номере журнала «Сине кубано» опубликована статья Жоржа Садуля «Актуальность Дзиги Вертова».

Мексика

Этого мальчика с русыми волосами и большими зелеными глазами знает вся Мексика. В свои восемь лет Маноло Браво успел сняться в восьми фильмах. Впервые он оказался на съемочной площадке пяти лет: вместе со своими братьями Марио и Фернандо-Альмада он снимался в картине «Все за ничто». Среди других фильмов с участием Маноло выделяются картины «Ах, сердце» и «Сестренка Динамита»; за исполнение ролей в этих фильмах ему была присуждена Золотая богиня как «лучшему маленькому актеру» Мексики.

Последние фильмы, в которых участвует юный актер — «Тампико» и «Преступление века». В «Тампико» он играет сложную роль, поскольку, не переставая быть ребенком и продолжая вести себя как ребенок, Маноло должен по ходу действия принимать решения как взрослый «Это моя самая главная роль, — говорит Маноло,— и она мне очень нравится». Хулио Алеман, исполнитель главной роли в «Тампико», и режиссер картины Артуро Мартинес отмечают, что работа Маноло Браво в фильме достойна самых высоких похвал.



Маноло Браво— исполнитель главной роли в фильме «Тампико» режиссера Артуро Мартинеса

Польша

Пятисотлетие со дня рождения великого польского астронома, создателя гелиоцентрической системы, кинематографисты ознаменовали фильмом «Коперник» режиссеров Эвы и Чеслава Петельских, напечатанным в двух вариантах — широкоформатном и обычном. Для телевидения смонтирована трехсерийная версия.

Фильм потребовал более двух лет напряженной работы; съемки велись в Польше, в тех местах, где сохранились памятники готической архитектуры, а также в ГДР и Чехословакии, где в Тельчском замке, спроектированном и построенном итальянскими архитекторами, снимались итальянские эпизоды. Перед началом съемок режиссеры ознакомились с современным состоянием исторического жанра в мировом кинематографе, но увиденные фильмы их, в общем, не удовлетворили. Они делят исторические картины на три категории: первая — это «суперколоссы, преимущественно голливудского происхождения, где история служит поводом для использования живописных декораций, костюмов и реквизита; с исторической правдой они, как правило, не имеют ничего общего». Вторая — это картины, «стремящиеся честно и достоверно воспроизвести определенные события прошлого», и третья — это фильмы, «которые, обращаясь к прошлому, стремятся говорить о делах, и сейчас не потерявших своего значения, злободневных и сегодня». Свои творческие устремления авторы «Коперника» связали с третьим направлением.

Какие же сегодняшние проблемы

Актер Анджей Копичиньский в роли Николая Коперника в фильме «Коперник» режиссеров Эвы и Чеслава Петельских

нашли отражение в фильме Петельских? В настоящее время, когда польский народ строит новое социалистическое государство, находящееся на уровне достижений мирового прогресса, «необходимо, говорят режиссеры фильма, извлечь из нашего богатого прошлого все то, что помогло бы выстроить идеал поляка мыслящего. А среди поляков мыслящих величайшим из великих был Коперник. Его интеллектуальное мужество... оказывается ценностью отнюдь не музейной».

США

Клинт Иствуд, актер, сделавший себе имя участием в итальянских «спагетти-вестернах», объявлен голливудским «королем кассовых сборов». На втором месте — Джордж Скотт, с которым советский зритель знаком по фильму «Джейн Эйр». Джон Уэйн, рекордсмен прошлых лет, смещен на четвертое место.

●

Американский режиссер Теренс Янг завершает в Италии съемки фильма «Амазонки». Сценарий написан по книге английского поэта и романиста Роберта Грейвза, в которой он свел вместе и пересказал мифы Древней Греции. Сюжетной основой фильма стал миф о любви царицы амазонок Антиопы к Тезею, герою многих мифов Аттики. На роли амазонок режиссер набирал победительниц различных конкурсов красоты, однако многие из них покинули съемочную площадку, не выдержав трудностей кинематографических будней. Антиопу играет Арлен Джонсон, «королева красоты» из Калифорнии, Тезея— итальянский актер Анджело Инфанти.

Несмотря на весь антураж «костюмного эпоса», диалог фильма выбивается из жанровых рамок. По свидетельству прессы, он «напоминает комический скетч, написанный лидером движения за женскую эмансипацию с целью собрать деньги на нужды движения». Создатели картины полагают, что высокопарное и торжественное декламирование текста, построенного на современных оборотах и жаргонных выражениях, создаст в фильме комический эффект.

Франция

«Американская ночь» — так называется новая картина Франсуа Трюффо, сюжетом которой является процесс съемки фильма от первого до последнего дня. Она содержит две истории: приключения съемочной группы, состоящей из пяти актеров и актрис и нескольких технических работников, рассказ об их ссорах и примирениях, о личных проблемах, так или иначе связанных с их общим делом — созданием фильма под названием «Я вам представляю Памелу».

Вторая история — сюжет «фильма в фильме» «Я вам представляю Памелу», заимствованный из английской газетной хроники. Молодой человек (актер Жан-Пьер Лео), только что женившийся на англичанке (актриса Жаклин Биссе), отправляется на Лазурный берег, чтобы представить свою молодую жену родителям, роли которых исполняют Жан-Пьер Омон и Валентина Кортезе. Отец юного супруга влюбляется в свою невестку и увозит ее.

«Фильм, который я назвал «Я вам представляю Памелу», — говорит Франсуа Трюффо, исполняющий роль режиссера, — один из тех, что снимаются все реже и реже. Подобные картины с их наивными и смешными элементами — бассейнами, спортивными машинами, бесконечными планами, снятыми с кранов, и непременными пышными декорациями — уходят уже в историю. Поэтому «Американская ночь» ни в коем случае не будет повествованием о съемках «моего» фильма. Я никогда не пользуюсь краном и практически никогда не снимаю в павильоне».

«Американская ночь» целиком снимается в декорациях: действие будет развиваться в костюмерных и гримировочных комнатах, в монтажных и проекционных залах. «В конечном счете,— говорит Трюффо, — наш фильм — это хвала кинематографу. Кино — восхитительное ремесло, и мы докажем это на деле. Кто имел счастье работать в кино, уже не может заниматься ничем другим. Мы попытаемся набросать портреты тех, кто участвует в съемках фильмов, и вместе с тем

ответить на вопрос, который часто задают зрители: «Как снимается фильм?»

●

«Лоретта и другие» — новый фильм молодого режиссера Доминик Дант, в котором предпринята попытка воссоздать политическую и социальную картину жизни португальских рабочих, эмигрировавших во Францию. В основу фильма положена действительная история одной португальской работницы, которой угрожала высылка из Франции под предлогом нарушения общественного порядка. Ее «преступление» состояло лишь в том, что она организовала из своих компатриоток общество по защите прав, а муж ее боролся за ликвидацию неграмотности в «бидонвилле». «Мой фильм,— говорит Доминик Дант, — политический в той мере, в какой он защищает права эмигрантов, заслуживающих того, чтобы с ними обращались как с людьми, а не как с недостойным внимания стадом».

●

Во Франции недавно вышел на экраны фильм молодого мавританского режиссера Меда Хондо «О, Солнце!». Несмотря на то, что этот фильм был отобран в 1970 году на Неделю критики, проходящую в рамках Каннского фестиваля, получил приз в Локарно, был представлен на форуме «молодого кино» в Западном Берлине, он был запрещен для широкого показа. Тема фильма— положение иностранных рабочих во Франции. «Если бы мне было нужно сформулировать идею фильма в одном слове, я бы сказал — это вопль!» — говорит режиссер. Исследованием положения африканских иммигрантов во Франции занят режиссер и в своем новом фильме «Мои соседи», к съемкам которого он только что приступил.

●

Эрик Юнг, постановщик фильма «Право любить», пригласил Пьера Клементи сняться в своей будущей картине с условным названием «Сын человеческий». Действие фильма развернется в парижских предместьях; в основе сюжета — жестокие стычки между представителями различных социальных групп, населяющих эти районы. Полубеспризорная молодежь, обитатели бидонвилля и часть заводских рабочих враждуют с жителями буржуазных кварталов. Из-за случайного происшествия злоба, накопившаяся за долгое время, прорывается наружу в день рождества, и противники, устроив потасовку, сводят счеты.

В этом фильме, напряженном и драматичном, сохраняющем, однако, полную определенность социального контекста, Пьер Клементи исполнит роль молодого правонарушителя из среды «отверженных», возглавляющего банду преступников. Его возлюбленную должна играть Жюльет Берто. Встреча со студенткой литературного факультета и любовь к ней заставляют героя Клементи искать способ изменить свою судьбу.

●

Рене Аллио, постановщик фильма «Камизары», приступил к съемкам нового фильма под названием «Трудный день королевы». Картина расскажет о судьбе экстравагантной журналистки, чьи причуды становятся причиной ее несчастий.

●

Анна Карина, одна из самых популярных актрис французской «новой волны», известная советскому зрителю по фильму «Они шли за солдатами», впервые выступила как постановщик полнометражной картины. Режиссерский дебют Карины — фильм «Жить вместе», снятый актрисой по собственному оригинальному сценарию,— это драматическая история любви молодой француженки, девушки из народа, каких, по ее словам, «множество в Сен-Жермен-де-Пре». «Мой фильм,— говорит Анна Карина,— это прежде всего рассказ о чувствах моих героев; я хотела выразить в нем движение человеческой души. Работая над этой картиной, я вспоминала высказывание Анатоля Франса о том, что через чувство в мир проникают семена добра».

Тридцатидвухлетняя Анна Карина, по ее собственному признанию, несмотря на широкий успех ее ролей у зрителя, не чувствует полного удовлетворения от своей работы

Анна Карина

в кино в качестве актрисы. «Думаю, что до сих пор у меня еще не было возможности выразить себя по-настоящему. Но передо мной — жизнь, и я не собираюсь останавливаться».

Чехословакия

По мотивам ныне уже классического романа Вацлава Ржезача «Битва» снимается цветной фильм «Хроника знойного лета», режиссер Иржи Секвенс. Многослойное действие картины развертывается в окрестностях города Кадань сразу после окончания второй мировой войны. Сюда в форме капитана британских военно-воздушных сил вернулся Виктор Пюхлер, племянник владельца текстильной фабрики, и объявил себя полноправным наследником своего дяди. Однако его планы рушатся — рабочие требуют национализации фабрики. Пюхлер поселяется у супругов Росмусов, в руках которых находится крупнейшее в окрестностях хозяйство. Они пытаются расширить свои владения и не гнушаются для этого никакими средствами, вплоть до убийств, поджогов, шантажа. Против них борются председатель городского национального комитета, секретарь местной парторгинизации и крестьяне. Зритель станет свидетелем ожесточенных столкновений, завершающихся победой сил прогресса и поражением реакции в феврале 1948 года. Режис-

сер Иржи Секвенс, которого мы знаем по фильму «Покушение», удостоенному Золотого приза на IV Международном кинофестивале в Москве, говорит о своей новой работе: «События фильма относятся к прошлому, хотя и не столь давнему. Теперь пограничная область (где происходит действие «Хроники знойного лета». — *Ред.*) составляет органическую часть ЧССР. Между пограничными и внутренними районами страны нет различий. Но двадцать пять лет назад здесь была жаркая, я бы сказал, с точки зрения художника, — даже романтическая обстановка... Актуальное значение книги Ржезача я настоятельно ощущаю еще и теперь, так как мне кажется, что в нашей истории есть несколько ключевых моментов, которые следует отразить в искусстве».

Экранизация «Битвы» дело нелегкое. Главных персонажей в ней — тридцать, а количество второстепенных доходит до ста, и читатель следит за событиями романа во всей их многосложности и взаимосвязи. Для фильма структура романа предоставляет большие возможности, так как непрерывно меняются обстановка и место действия. Натурные сцены новой картины были отсняты в Каданьском районе, хотя съемочная группа столкнулась с некоторыми трудностями: слишком значительно изменился облик местности, где за последние годы выросло много промышленных и сельскохозяйственных объектов. Группа остановила свой выбор на маленьком городке Просечнице, который должен быть затоплен в связи со строительством водного сооружения. В его покинутых домах Иржи Секвенс снял многие сцены, в том числе сцену большого пожара; как предполагают, она будет выглядеть на экране весьма достоверно.

Япония

В Японии начался «бум Чаплина». «Вива, Чаплин!» — под таким девизом фильмом «Новые времена» открылась ретроспектива его картин в двух крупнейших кинотеатрах Токио и Осаки. За много часов до начала сеансов собирались толпы зрителей, преимущественно молодых, жаждущих достать билеты. В сообщениях о начале ретроспективы сквозит удивление по поводу того, что фильм, поставленный 36 лет назад, черно-белый и обычного формата, может пользоваться таким огромным успехом. Предполагается показать девять фильмов Чаплина.

●

Анализируя успех отечественных фильмов последних лет, кинематографисты приходят к убеждению, что наибольшей популярностью пользуются серии с одним центральным героем. Это прекрасно усвоил режиссер Ёдзи Ямада — в настоящее время он работает над десятой серией о забавном Тора-сане, которая будет называться «Сновидения Торадзиро». Ямада решил использовать успех и другого своего фильма — «Семья», который возглавляет список лучших фильмов 1970 года. Как известно, в этом фильме рассказана история семьи безработного шахтера с южного острова Кюсю, в поисках работы переехавшей на северную окраину страны, на остров Хоккайдо. Недавно вышел новый фильм режиссера — «Родина», продолжающий рассказ о судьбе этой семьи. Глава семьи, который зарабатывал перевозкой камней с одного из маленьких островков Внутреннего моря, становится рабочим крупной судостроительной верфи. Рецензент фильма считает, что «новая работа Ёдзи Ямада выиграла в смысле реализма, но в то же время из фильма исчезла эмоциональность, которая так согревала зрителей фильма «Семья». В «Родине» снимались те же актеры, что и в «Семье».

●

Одна из самых старых компаний по производству фильмов «Никкацу» (основана в 1912 году) настойчиво продолжает эксплуатировать коммерческий успех своих «сексфильмов». В конце 1971 года компания, пытаясь выйти из материальных затруднений, решила выпускать в месяц 4 «сексфильма» под названием «роман-порно». Начинание сорвалось в самом начале, так как уже в январе 1972 года три фильма этой серии были по настоянию полиции сняты с экранов. Несмотря на это «Никкацу», в свое время выпустившая целый ряд серьезных и талантливых проблемных фильмов, не намерена «отступать», собираясь и дальше снимать так называемые «розовые» ленты, окончательно сдавая свои художественные позиции под напором мутной волны буржуазной «сексплуатации»

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Юрий Нагибин

Октябрь – 44

Ю. Нагибин (слева) и норвежский режиссер К. Андерсен

Сменяясь, идут виды земли Финмарка: гранитные скалы, вылизанные морем; горы в красноватом и пепельном лишайнике, в бородах мхов; острые мысы фиордов; синие от стужи и ветра озера; быстрые реки; березы-кривулины и карликовые сосны; рощи высоких белоствольных берез и сосновые боры к югу от Киркинеса; оленьи стада; хищные птицы парят на недвижных крыльях, выслеживая зайца или лисицу; рыбаки в челнах и рыбаки, тянущие сети с треской и сельдью; бьющаяся на берегу семга; рудный Бьерневан с отвалами пустой породы, словно горный кряж; лыжники в ярких костюмах, скользящие по ослепительным склонам гор; ночной мир под небом, околдованным отсветами северного сияния.

Звучит неторопливый, хрипловатый, прокуренный, застуженный голос старого жителя Финмарка:

— Мы живем на краю Европы, за нами море, дальше льды до самого Северного полюса. Люди шутят: в Финмарке девять месяцев в году зима, а три месяца нельзя ходить на лыжах. Но мы любим свой суровый край и не променяем ни на какой другой.

Мы люди мирные: рыбачим, охотимся, добываем руду, растим детей, гуляем по праздникам. И мы всегда верили: коль мы никого не трогаем, то и нас никто не тронет. Это была жестокая ошибка. Люди, чей язык мы понимали, вероломно вторглись в наш тихий край, и мы узнали горе, мрак и унижение оккупации...

Солдатские сапоги, гусеницы танков, дробящие гранит, военные катера и эсминцы, бомбардировщики, сбрасывающие в пике бомбовый груз. Срывается и втаптывается в грязь норвежское знамя — красное с темным крестом и водружается полотнище со свастикой. Срываются дорожные указатели, названия местечек, городов заменяются немецкими. Солдат в каске, напоминающей морду белухи, с автоматом на ремне монументально и символично высится на развилке дорог, за его спиной расходятся желтые стрелы: на Киркинес, на Вадсё, на Лаксельв...

— Наши люди не покорились, но что мы могли сделать, когда на одного жителя Финмарка приходилось двадцать оккупантов...

Немцы с овчарками преследуют в горах норвежских партизан. Вывалив потные розовые языки, псы идут по кровавому следу. Выстрелы. Ударяясь о выступы скал, летит в бездну простреленное тело юноши. Не достигнув спасительного распадка, падает навзничь его товарищ...

Сторожевые катера немцев расстреливают норвежский мотобот, вооруженный допотопным пулеметом. Мотобот тонет, вода смыкается над ним...

— Так продолжалось до октября тысяча девятьсот сорок четвертого года, когда из-за гор повеяло ветром освобождения...

Хроника: наступление советских войск Карельского фронта, начавшееся с освобождения Печенги (Петсамо) и завершившееся изгнанием немцев из Финмарка. Огневые налеты наших «катюш», смелые действия катеров-охотников, морские десанты, удары бомбардировочной и штурмовой авиации, отважные, самоотверженные действия наших пехотинцев, показавших себя настоящими мастерами горной войны...

Центральная площадь в Киркинесе, маленьком, деревянном, многоцветном Киркинесе, уже опаленном пожарами, крепко тронутом бомбежкой. Тянет дымом от разбомбленного немецкого склада. Дым то наползает на толпу, запрудившую площадь, то рассеивается, уносится морским ветром. На возвышении стоит рослый человек в полицейской форме с большим мясистым, сильным лицом, и зачитывает звучным голосом приказ собственного сочинения. Это глава полиции Финмарка Юнас Ли. Рядом с ним — мэр Киркинеса, позади несколько вооруженных автоматами хирдовцев — немецких нацистов.

— С сегодняшнего дня в некоторых районах

По мотивам либретто Сигбьерна Хельмебака

северной Норвегии проводится добровольная эвакуация. Население обязано проявить благоразумие и отнестись к происходящему с достоинством. Жители севера, привыкшие к суровой погоде, справятся с этим испытанием!..

Толпа зашевелилась, загудела:

— Добровольная... тоже скажут!..

— А нам и здесь хорошо!..

— Я лучше дома сдохну!..

Голос Юнаса Ли то возникает, то глохнет. Долетают лишь отдельные фразы:

— Власти сделают все возможное... в безопасные места... это связано с большими трудностями... дело идет о спасении жизни... — И вдруг, рассвирепев, Ли гаркнул: — Молчать! — и сильное лицо его побагровело.

Толпа притихла, но не совсем.

— Тише, пожалуйста!.. — почти заискивающе произнес стоящий рядом с полицейским мэр Киркинеса. — Нельзя же так!.. — и потупил голову.

Юнас Ли бросил на него уничтожающий взгляд и продолжал налитым голосом:

— За бегство, грабежи и насилия последуют самые суровые наказания. Виновных будут судить обычные суды, но по законам военных трибуналов...

Неподалеку слышится взрыв, затем — словно винтовочная пальба. Голос Юнаса Ли снова затухает.

— Ложись!.. — раздался чей-то срывающийся крик.

— Спокойно! — снова высунулся мэр. — Это рвутся патроны на складе.

В ответ — невеселый смешок.

— Норвежские женщины и мужчины! — голос Юнаса Ли поднялся до высокого пафоса. — Я сам был в большевистской России и знаю, что означает установление подобного режима для высокоразвитого норвежского народа. Это означает убийства, грабежи, террор, произвол, насилие, безбожие и моральное падение!..

Из соседнего двора с паническим криком выскочила молодая норвежская женщина, ее преследуют два пьяных немецких солдата. Один из них саженными шагами настиг женщину и ухватил за платье. Женщина рванулась, и платье порвалось во всю длину. Полуобнаженная женщина перевалилась через ограду, а солдат плюхнулся рожей в навоз. Поднялся с помощью товарища, ругаясь на чем свет стоит, погрозил беглянке кулаком, нашарил в кармане брюк зажигалку и поджег соломенную крышу сарая.

— Подумайте, что ждет ваших детей!.. — надрывается Юнас Ли.

— Мы и так видим!.. — выкрикнул женский голос.

— Эвакуируйтесь немедленно! Завтра может быть поздно!..

Слышится пронзительный вой сирены — воздушная тревога. Все взгляды дружно обращаются к облачному небу.

— Летят?

— Небось, опять ложная...

— Нас в подвалы — сами грабить..

— И поджигать...

— И все, что вам останется, — заключает Юнас Ли, с тревогой поглядывая ввысь, — это чувство собственной вины и раскаяния. Такова горькая правда!

И он несколько торопливо сходит с «трибуны».

— Господин Ли! — вдогонку ему кричит мэр. — Жители Киркинеса докажут, что они верны патриотическому долгу!

Юнас Ли, не отозвавшись, скрылся в ближайшем бомбоубежище.

Хирдовцы последовали за ним.

Сильно, вразнобой ударили зенитки, хотя самолетов по-прежнему не видать. Люди неспешно расходятся по убежищам и щелям.

Вдалеке, на пустынной улице показалась группа немецких солдат с факелами, во главе с мордастым фельдфебелем. Они поджигают крыши домов, сараев, заборы. Огонь занимается широко и споро. Другие немцы тащат упирающихся мычащих коров, жалобно блеющих коз. Воет сирена, стучат в пустоту зенитки...

...Район, прилегающий к Ярфиорду. Немецкие укрепления вокруг местечка Торнет. На вершине невысокой горы, отвесным обрывом уходящей к воде, — бараки, бетони-

рованные стены, блиндажи, ходы сообщения и сторожевая вышка. Замаскированные орудия. Слышится слабое ворчание лодочного мотора, немецкий часовой всматривается вдаль. Подносит к глазам бинокль.

Он видит рыбацкий катер и пожилого рыбака в робе и зюйдвестке. Успокоенно опускает бинокль, отворачивается.

Гуннар Иенсен уверенно и не спеша ведет катер к выходу в море. У него темное продубленное ветрами и соленой влагой лицо, маленькие ярко-синие глаза и типичная норвежская борода — под твердым, с продольной ямкой подбородком.

Катер выходит в устье фиорда. Волны с гулким шумом разбиваются о крутые скалы. Гуннар вытаскивает перемет, в ячеях бьется рыба. Он освобождает перемет — хороший улов! Смотрит на часы. Достает карманный фонарик с красным и белым светофильтром и начинает подавать сигналы...

...Немецкая комендатура в Киркинесе. В уютном кабинете — комендант укрепрайона Киркинес, полковник Шмидт, эсэсовец в темных очках, Юнас Ли и мэр города.

— Вы обнародовали приказ? — обращается к Юнасу Ли полковник Шмидт, молодой для своего звания офицер с гладким смугловатым лицом.

— Разумеется! Но почему такая спешка? Разве дела на фронте столь плохи?

— Финны вышли из игры и развязали Советам руки. Это изменило всю военную ситуацию на севере, — холодно и четко ответил полковник. — Русские рвутся к норвежской границе.

— И крепость Киркинес, — Юнас Ли подчеркнуто произнес слово «крепость», — уж не считается неприступной?

— Считается, господин полицейский, — язвительно ответил Шмидт.

— Тогда зачем все эти поджоги, грабежи, принудительная эвакуация? — побледнев от собственной смелости, вмешался мэр.

— Отвечаю по пунктам, — усмехнулся полковник Шмидт, — пожары — от советских бомбежек. Никаких грабежей нет, есть реквизиция транспортных средств для уходящих на переформирование немецких частей. А гражданскому населению нечего путаться под ногами наших войск. Кроме того, мы больше не верим в лойяльность ваших соотечественников. Норвежцы сотрудничают с русскими.

— Боже упаси!.. — запротестовал мэр.

— Помолчите! — прикрикнул на него Юнас Ли и повернулся к полковнику. —Я хочу знать все до конца. Немцы оставляют Финмарк?

— Это норвежцы оставляют Финмарк, — голос полковника окрасился живой злобой.

— Будут огромные потери среди гражданского населения, господин полковник, — снова осмелился вмешаться мэр.

— Не более двадцати пяти процентов, — небрежно сказал Шмидт, вновь овладев собой. — Цифра точная — установлена статистиками на основе многолетнего опыта.

— Но это же люди, господин полковник! — всплеснул худыми руками мэр.

— Да! Скот мы перережем весь. Но если ваши земляки не послушаются, процент окажется значительно выше.

— Кто не уйдет, тот предатель Европы и своей норвежской родины. Он будет уничтожен! — произнес молчавший до сих пор эсэсовец в темных очках.

— Понятно? — насмешливо спросил полковник Шмидт. — Можете идти. Вы головой отвечаете за эвакуацию.

Неловко поклонившись, мэр вышел, эсэсовец последовал за ним.

— А теперь — начистоту, полковник! — решительно сказал Юнас Ли.

— Мне нечего хитрить с вами. Приказ фюрера: любой ценой удержать северную Норвегию. Но, кроме приказов, как мы знаем, существует грубая реальность войны. И вот на этот случай — здесь не должно оставаться ни души, ни лошади, ни коровы, ни козы, ни собаки, ни дома, ни сарая, ни стога сена, ни грамма продовольствия, ни мотка шерсти, ни пары лыж — ни-че-го! — пустота и полярная ночь. Теперь вам все понятно?

— Да. Тактика выжженной земли?

— Совершенно верно! Вот почему поголовная эвакуация населения — дело жизни и... смерти, — добавил он с жесткой усмешкой.

...Глянцевитая под ущербным месяцем поверхность моря, чуть тревожимого мелкой волной. Появляется перископ, похожий на тюленью голову.

На подводной лодке у перископа — молодой крепкоскулый норвежец Эльдар. Он осматривает берег.

— Ну что там, Эльдар? — нетерпеливо спрашивает его напарник по высадке и сверстник, сержант Васильев.

— Ничего не узнаю, — растерянно говорит Эльдар, — мало видно... — он с заметным акцентом, но хорошо объясняется по-русски.

— А еще местный! — подначивает Васильев. — Старожилы не упомнят!..

— Я тут все помню... Каждый камень... каждую березку, — обиделся Эльдар. — А в эту трубку не умею смотреть.

— Ну-ка, подвинься! — Васильев занял его место и приник к окулярам.

Перед ним проходят смутные, темные очертания берега, почти слившегося с морем и небом, и вдруг он замечает мигание разноцветных огней.

— Глянь! — говорит он Эльдару. — Вон там... правее... Это, случаем, не нам?..

Эльдар смотрит.

— Нам!... Нам!.. — кричит он радостно. — Давай собираться!.. Нас ждут...

— Послушайте, Эльдар, — говорит командир подлодки. — А вы уверены, что это свой? Вдруг — немцы?..

— Свой... Свой!... — все также радостно повторяет Эльдар. — Брат мой родной Гуннар. У нас с ним особый ход.

— Подготовиться к высадке! — приказал командир.

...Немецкий прожектор обшаривает воду полукружным движением луча. Гуннар, выплывший из-под укрытия скалы, едва не попал в его свет. Он идет с выключенным мотором, на кормовом весле.

На рубке всплывшей подлодки его поджидали Эльдар и Васильев. Оба внешне ничем не отличаются от Гуннара — те же робы и зюйдвестки; у Васильева под робой — ящик с рацией. Братья сдержанно и односложно приветствовали друг друга, лишь когда Эльдар пробирался мимо брата на нос, тот звучно хлопнул его по спине, выразив этим радость встречи.

— Укройтесь брезентом, — посоветовал Гуннар.

На носу грудой лежал толстый брезент, которым при желании можно было накрыть весь катер. Эльдар и Васильев забрались под брезент.

Гуннар энергично заработал веслом, а вблизи берега, когда рубка подводной лодки скрылась в глубине, включил слабосильный моторчик.

Снова побежал по воде луч уже другого прожектора и под самой кручей поймал катерок Гуннара. Тот спокойно стоит у руля.

Немецкий дозорный, держа автомат в одной руке, а бинокль в другой, пристально вглядывается в катерок. Он видит грузную фигуру рыбака, ящик с рыбой и гору брезента на носу. Поднимает автомат и дает очередь поверх головы рыбака.

— Эй там, полегче! — крикнул Гуннар. — Без рыбы останетесь!..

Дозорный рассмеялся.

— Хорст, — кинул через плечо товарищу, — скажи повару — будет свежая треска!

Катерок подошел к берегу, к навесу для хранения лодок — старая шхуна, лежащая кверху дном на каменных подпорках — во временном, на период лова, рыбацком поселке. На мостках стоит встревоженная жена Гуннара.

— Что так долго? — спрашивает она.

— Больно хорошо ловилось, — отзывается Гуннар, — жалко было уходить.

Жена заглядывает в корзину, и тут сверху, от немецких блиндажей, сбегают два солдата с тачкой.

— Ого, надобычил! Берем весь улов!..

— Мне-то хоть малость оставьте, — ворчливо говорит Гуннар.

— Норвежцу рыба надоела. Норвежец трубочку любит. Держи! — добродушно говорит солдат и сует рыбаку пачку табака.

— Мало! — упрямится тот.

— Ого, какой жадный! — смеется солдат. — Теперь хватит? — и сует в ладонь Гуннара смятые комочки денег.

Солдаты перетаскивают корзину на берег, опорожняют ее в тачку, несколько рыб они швыряют Гуннару, затем один из них, словно что-то вспомнив, лезет опять на катер.

— Ты чего, Хорст? — окликнул его товарищ.

— Брезент... Бункер завесить.

— Не дам! — Гуннар заступает ему дорогу.

— А ну!.. — немец отталкивает рыбака и тянет к себе тяжелый залубеневший брезент.

— Бери! — со злостью говорит Гуннар и ненароком опускает руку в карман. — Только уж рыбы вам сроду не видать!

— Это почему же? — обернулся Хорст.

— А ты попробуй... посиди там, — кивок в сторону моря, — когда укрыться нечем.

— Брось, Хорст, — вступился за рыбака другой солдат, — дался тебе этот вонючий брезент.

— А черт с ним! — Хорст бросил брезент и в сердцах пнул его ногой.

Гуннар тылом руки вытер взмокший лоб.

Хорст вылез из катера и вместе с товарищем покатил тяжелую тачку в гору. Успокоительно заскрипело ржавое колесо.

Гуннар, поднатужившись, откинул брезент.

— Вылезайте!.. Живо!..

Жена рыбака округлившимися глазами глядела на нежданных гостей и, узнав Эльдара, зажала ладонью рот, чтобы не закричать...

...Они подошли к дому Гуннара, находящемуся в десятке метров от пристани. Поднялись на высокое крыльцо, толкнули незапертую дверь и вошли внутрь. Пришельцев восторженно встретила кудлатая собачонка, в которой «гармонично» сочетался спаниель с пуделем. Гуннар вытащил ее на крыльцо.

— Сиди тут! — приказал он строго. — Коли чужой — голос!..

И собачонка понимающе дважды стукнула хвостом по полу.

Марта проверила маскировку на окнах, а Гуннар зажег самодельный светильник. Немудреное, но вместительное жилье, разделенное надвое печью, высветилось во всех углах.

Марта, на миг отвлеченная от своих переживаний хозяйственной заботой, подошла к Эльдару и жестами слепой ошарила его голову, шею, плечи.

— Что с тобой, Марта? — улыбнулся тот.

— Ты правда живой?

— Неужели я похож на привидение? — расхохотался крепыш.

— Но где же тебя носило целый год? Мы думали, ты погиб.

— Ладно, Марта, — вмешался Гуннар. — Я виделся с Эльдаром, и не раз.

— Чего же ты молчал, бессовестный?

— Надо было.

— Хоть бы старикам сказал. Они так убиваются! — Марта всхлипнула.

— Хватит, женщина! — прикрикнул Гуннар. — Занимайся своим делом!

Марта кинулась собирать на стол.

— Как старики? — спросил Эльдар.

— Отец молодцом. Мать немного прихворнула.

— Что с ней?

Гуннар пожал плечами.

— Старость, Эльдар...

— Они дома?

— Перебрались в штольню. Рудник начали бомбить. В поселок угодила фугаска.

— Я пойду к ним!

— Нет! — спокойно, но веско сказал Васильев, возившийся с рацией.

Гуннар повернулся к русскому.

— Это Васильев, — сказал Эльдар. — Я вас не познакомил.

Гуннар и Васильев обменялись дружелюбным кивком.

— Я должен проведать мать...

— Нет, — повторил Васильев. — Тебя узнают.

— Но я...

— Нет! — и сейчас это «нет» прозвучало

так, что Эльдар заткнулся, чуть покраснев.

— Эльдар! — крикнула из-за печи Марта. — А что же ты не спросишь о племяннике?..

Эльдар не успел ответить. На крыльце затявкал Кудлатый, сперва тихо, будто примериваясь, и вдруг разразился надсадным лаем. Гуннар погасил светильник и кивнул пришельцам, чтоб убирались за печь. Сам разулся, скинул куртку, спутал волосы и замял руками лицо.

Кудлатый заходился лаем. Послышалась раздраженная немецкая речь.

Гуннар отворил дверь. Луч фонарика уперся ему в лицо. Под крыльцом стояли давешние немцы.

— Эй, рыбак, вели ей заткнуться, а не то!.. — и скорый на расправу Хорст вынул из кармана пистолет.

— Куш, молчать!.. — прикрикнул на собаку Гуннар и провел рукавом по глазам, будто смахивая дремоту.

— Чтоб завтра была нам свежая рыба, слышишь?

Воротники у немцев были расстегнуты, пилотки — набекрень.

— Я, что ль, один тут рыбачу... — заворчал Гуннар.

— Поговори еще!.. — с хмельной злобой сказал Хорст и сделал вид, будто целится в рыбака из пистолета.

— Платить надо по-человечески, — упрямился рыбак.

— Не бойся, не обидим, — пообещал другой немец. — Договорились?.

— Вас все равно скоро отсюда турнут, — сказал Хорст.

— За что?

— Много будешь знать — скоро состаришься!..

Пошатываясь, солдаты побрели назад, затянув дурашливую песенку:

Им Ханновер, им Ханновер
Ан дем майнен
Хабен вейбер, хабен вейбер
Дике бейнен
Унд ди аршен апфельрунд...

Гуннар ласково потрепал собаку и вернулся в дом. Зажег свет.

— Чего им нужно? — крикнула Марта.

— Опять насчет рыбы. — Он прошел за печь. — Ничего, скоро мы от них избавимся.

Светильник разгорелся, озарив коляску с младенцем.

— Ого, какой людоед! — восхитился Эльдар и сунул палец племяннику, но тот спал крепким сном и не принял заигрывания дяди.

Васильев склонился над коляской. На его спокойном и твердом лице появилось выражение какой-то слабой нежности.

— Идите ужинать! — пригласила его Марта.

— Я сытый...

— Хоть кислого молока выпейте.

Васильев взял кружку, кивком поблагодарив женщину...

...В отличие от своего напарника Эльдар отдал должное неприхотливым кушаньям Марты, Гуннар, отодвинув тарелку с треской, курил трубку.

— Ты думаешь, Юнас Ли осуществит свои угрозы? — спросил Эльдар брата.

— С него станется... Но все равно никто не уйдет. Разве что семьи нацистов.

— А как наша?.. — Эльдар запнулся.

— Ты хочешь спросить о Дагни? — тяжелым голосом сказал Гуннар.

— Госпожа мэрша мечется... — начала Марта.

— Молчи! — тяжелая рука Гуннара опустилась на столешницу. — Не смей так говорить о нашей сестре. Разве она виновата, что муж ее оказался...

— Предателем, — жестко подсказал Эльдар.

— Трусом, — поправил Гуннар. — Он вовсе не мерзавец, а слабый, мягкий человек...

— Слишком мягкий! — огрызнулась Марта.

— Да, если хочешь... Его мягкостью и воспользовались. Он-то думал, как лучше, а...

— Не вступай в сделку с дьяволом, — назидательно сказала Марта.

— Верно, жена, — вздохнул рыбак. —

Сейчас ему все выходит боком. И сестре тоже. С ней не здороваются, не подают руки...

— Бедная Дагни!.. Старики, наверное, переживают? Слушай, как бы мне их повидать?

Гуннар помолчал, дыхнул дымком.

— Нельзя.

— Ты что?!..

— Нельзя, — повторил Гуннар, — Васильев запретил.

— Да я уговорю его! Васильев!.. Заснул, что ли?..

И тут до их слуха донеслось тихое, в четверть голоса пение. Братья поднялись из-за стола и заглянули за печь.

Васильев раскачивал люльку, мурлыкая под нос:

Баю-баюшки-баю.
Три копейки колдуну.
Колдуну-колдушке,
Иенсу-завирушке...

— Васильев! — тихо окликнул Гуннар.

Тот вздрогнул, поднял глаза на вошедших. Из-за печи выглянула Марта, по-женски оценила ситуацию.

— Небось, своего вспомнил! Кто у тебя — сын, дочь?

— Не знаю, — будто из сна вернулся Васильев.

— Вот те раз! — опешила Марта. —Хорош отец!..

— Мои в Донбассе остались... под немцем. Жена ребенка ждала.

— А разве немцев не прогнали?

— Прогнали... Да нету никаких вестей... Я уже всем соседям писал. Хоть бы кто ответил...

— Ответят, — убежденно сказала Марта, — будет тебе письмишко.

— Я тоже так думаю, — он встал. — Ладно! Когда трогаемся?

— Сейчас самое время, — сказал Гуннар, — месяц скрылся.

— Куда вы нас поведете?

— На Черные камни. Помнишь? — обратился Гуннар к брату.— Прямо над Бьерневаном.

— Место хорошее... — кивнул Эльдар.

Васильев еще посмотрел на Иенса Иенсена и пошел собираться.

Их сборы были недолги. Вот уж Эльдар обнял невестку, а Гуннар загнал собачонку в дом.

— До свидания, — сказал Васильев Марте. — Спасибо.

— Счастливого пути... Вы не сомневайтесь. Будет вам письмо... От жены... Вот увидите!..

Васильев улыбнулся, прихватил рацию и следом за Эльдаром и Гуннаром покинул дом.

Кромешная тьма. Глухо, тяжко дышит море. Три темные фигуры, почти неприметные в ночи, быстро миновали спящий поселок и свернули в горы...

...Бомбежка, а главное — команда поджигателей неузнаваемо изменили облик Киркинеса. Разрушены склады, обогатительная фабрика, многие портовые сооружения, здание комендатуры; от большинства домов остались лишь фундаменты да печи, другие горят с гудом и треском сухого дерева; торчат обгорелые стропила, улицы завалены обломками кирпича, камня, головешками, останками какого-то скарба. Ревет, мычит угоняемая на бойню скотина.

Организованное уничтожение города сочетается с мародерством.

Немецкий солдат выкатил из дома детскую коляску, набитую всяким хламом, другой навьючил на велосипед оленьи шкуры, третий обернулся в штофные гардины, уподобившись знаменитому луврскому привидению.

К пристани под конвоем движется группа эвакуируемых — несколько десятков человек, преимущественно женщин и детей. У причала их поджидает транспорт — быстроходный немецкий катер и патрульное судно.

Неподалеку от пристани, на перекрестке двух главных улиц, Юнас Ли распекает мэра:

— Сегодня я называю вас двурушником, смотрите, чтоб завтра не назвал изменником!..

— За что? — беспомощно разводит руками мэр.

— Вы срываете эвакуацию!..

— Но послушайте, господин Ли, сегодня мы отправляем большую партию...

— Кого?.. Этих?.. — Ли кивнул на унылую кучку людей, бредущих к пристани. — Семьи хирдовцев? — И он двинулся в ту же сторону.

— Конечно, семьи хирдовцев мы отправляем в первую очередь, — едва поспевает за ним мэр.

— Может, хватит вранья? Никто не хочет эвакуироваться.

— Вы несправедливы, господин Ли, вы несправедливы к жителям Киркинеса!

— Зато они справедливы ко мне! — и Юнас Ли в бешенстве сорвал с забора свежий плакат, изображающий его в образе душителя Финмарка.

Мэра выручила воздушная тревога. Прерывисто, заунывно, знакомо, но оттого ничуть не привычней, завыла сирена. Юнас Ли вскинул голову.

— Наверное, опять ложная, — высказал предположение мэр.

— Вы так думаете? — с надеждой спросил Юнас Ли.

Послышался взрыв, затем другой.

— Тоже мне — предсказатель! — разозлился Юнас Ли.

Из низких облаков вынырнул краснозвездный бомбардировщик и в пике сбросил бомбы на причал.

Юнас Ли поспешно зашагал к ближайшему убежищу. Подобно многим дородным, крупнотелым людям, он обладал обостренным инстинктом самосохранения. Он не успел дойти до убежища, когда второй бомбардировщик, распоров облака над самым причалом, уложил фугас точно на эвакуационный транспорт. Впрочем, Юнас Ли этого не заметил, озабоченный спасением высшей ценности — самого себя.

Мэр в отчаянии схватился за голову и кинулся к пристани, где началась паника. При всей своей робости перед власть имущими, он не был физически трусом.

На ступеньках бомбоубежища Юнас Ли сдержал шаг и с достоинством ступил в битком набитый подвал. Судя по вещам и постелям, многие обосновались здесь на постоянное житье. При всей тесноте, справа от прохода оказалась пустая скамейка, на которой сидела одна лишь смазливая рыжеволосая девица. У стройных ног ее, затянутых в черные чулки, стоял чемодан с прикрученным к нему портпледом.

Строго оглядев обитателей убежища, Юнас Ли опустился на лавку рядом с девицей.

— Какое невезение, господин Ли! — сказала она кокетливо и жалобно. — Я уже подходила к пристани, и тут эта проклятая бомбежка!..

— Бомбежка кончится, фрекен, и вы спокойно уедете.

— Ох, скорей бы!

— Вы настоящая патриотка, фрекен! — громко и внушительно сказал Юнас Ли.

— Только немецкая! — перед полицейским выросла причудливая фигура в отрепьях — городской сумасшедший, растрепанный, седой в прозелень, с дергающимся ртом и горящими глазами.

— Она жила с немцами, хозяин!

Девица вспыхнула в тон крашеным волосам. Юнас Ли счел ниже своего достоинства отвечать богом обиженному. Он брезгливо отвернулся.

Страшный взрыв потряс стены бомбоубежища. Затем — звенящая тишина и влажное, взахлеб бормотание:

— Господи, спаси и помилуй!.. Господи, пронеси!..

Из мрака, накрывшего вход в убежище, по ступенькам не сошла, а скатилась пожилая женщина и следом за ней — мальчик с мешком.

— Неужели живая? — Женщина едва стояла на ногах, ее всю трясло и шатало.

— Садитесь, фру, — предложил Юнас Ли.

— Спасибо, — женщина хотела уже последовать приглашению, но, узнав красноволосую девицу, брезгливо подалась в сторону.

— Так она тебе и сядет! — закривился усмешками городской сумасшедший. — Это ж скамья подсудимых!

Юнас Ли сцепил челюсти. Он увидел, что в мешке мальчика что-то шевелится, ворочает-

ся, там скрывалось что-то живое и, наверное, враждебное, как было враждебно все вокруг.

— Эй ты! — крикнул Юнас Ли и вынул браунинг. — Что там у тебя?

От испуга мальчик выпустил горловину мешка, и оттуда — как брызнули ушастые кролики. Рыжеволосая взвизгнула и поджала свои стройные ноги. Юнас Ли оглушительно, до красноты и сини в тяжелом лице расхохотался...

...На пристани царит полнейшая неразбериха. Конвой разбежался, и члены семей хирдовцев осаждают мэра:

— Войдите в наше положение, господин мэр!..

— Помогите нам, господин мэр!..

— Вы отвечаете за нас, господин мэр!..

— Спокойно!.. Спокойно!.. — уговаривает их мэр. — Сейчас подадут баржу, и мы всех отправим в Гаммерфест. А там вы пересядете на пароход.

Появляется новая колонна подлежащих эвакуации, тоже под конвоем, даже усиленным, но совершенно иного толка. Люди идут неохотно, то один, то другой пытается выскочить из рядов, и конвойные загоняют их назад прикладами. Слышатся выкрики злобы, ненависти и отчаяния, а порой и брань в адрес немцев, хирдовцев и прочей сволочи.

Звучит тоскливый пароходный гудок. Маленький катерок буксирует к пристани громадную баржу.

Юнас Ли, выйдя из джипа, подходит к мэру.

— Да, да, я знаю, — говорит он поспешно. — Надо раздобыть какой-нибудь другой транспорт.

— Все уже сделано, господин Ли! — мэр лихорадочно потирает руки. — Баржа на подходе, и видите, сколько отъезжающих?

Ли посмотрел и впервые позволил себе улыбнуться.

— Ну, это похоже на дело!

Какой-то странный вздох пронесся над пристанью, как будто вздохнул усталой грудью измученный людьми простор. И сразу покатилось:

— Русские!..

— Русские пленные!..

— Ах, бедняги!..

Юнас Ли и мэр невольно обернулись. К пристани приближалось странное, как в ночном кошмаре, шествие: лохмотья вместо шинелей; пилотки натянуты на обмороженные уши; ноги, завернутые в солому и тряпки, бессильные оторваться от земли; голодные, полубезумные глаза, в струпьях, черные от грязи лица. Но и Юнасу Ли и немецким конвойным в привычку было подобное зрелище, вызывавшее у них — в отличие от граждан Киркинеса — вовсе не жалость, а глубокое удовлетворение. Отчего же сейчас крупное, свежее лицо Юнаса Ли будто пеплом обдуло, а конвойные, забыв о своих обязанностях, подались навстречу шествию? В руках у этих полутрупов висели, колотясь о мостовую, немецкие автоматы.

Молчаливое шествие приблизилось. Конвойные закричали: — Кто такие?.. Откуда?..

Черный призрак с погонами лейтенанта поднял голову, сверкнул оскалом смерти:

— Героический егерский полк второй горнострелковой дивизии!..

А тощий, длинный, как жердь, фельдфебель с цинготными деснами прохрипел:

— Гренадеры триста пятьдесят восьмой бригады!..

Юнас Ли на миг прикрыл глаза.

— Если это не конец, то начало конца, — прошептал он чуть слышно.

Чуждое всему окружающему и самому себе, мрачное шествие потянулось к причалу.

Юнас Ли открыл глаза, у него было лицо человека, принявшего решение. Твердо и спокойно он сказал смертельно бледному мэру:

— Срочные дела призывают меня в Тромсе. Но помните, рука у меня длинная! — и, сделав приветственный жест, крепко зашагал к джипу.

— Крыса! — довольно громко произнес мэр. — Трусливая крыса!..

Джип рванул с места...

Когда мэр вернулся к своим обязанностям, положение на пристани вновь изменилось. Бывшие гренадеры и егеря, оттеснив хирдовцев, грузились на баржу. Колонна эвакуируемых распалась, превратившись в бурлящую толпу, а конвойных и след простыл. До слуха мэра долетали возбужденные голоса:

— Сильны герои!

— Надраили им задницу!

— Видать, скоро конец.

— Пусть кто хочет драпает, только не я!

— В горы надо уходить.

— Зачем в горы? На рудник.

— И рудник бомбят.

— В штольню, баранья голова!

— Русские тоже не сахар!

— Ты почем знаешь?

— Покойная бабка говорила: русский всегда русский, хоть ты его в масле изжарь.

— По мне лучше сам черт, только не гитлеровцы!

— Русские за интернационал!

— А ты знаешь, что такое интернационал?

— Знаю — песня.

— Ну и дурак!..

На мэра никто не обращал внимания, словно он стал невидимкой. Но мэр и не пытался что-либо изменить. Происходящее сейчас было, как стихия, неудержимо и неуправляемо. Он покорно смотрел, как подали состав из нескольких платформ и товарных вагонов, как мастер обогатительной фабрики, рыжеусый Стенерсен забрался на паровоз и стал там командовать, как люди принялись штурмовать платформы и вагоны, забрасывая туда чемоданы, баулы, корзинки и тюки, как мужчины подсаживали женщин, принимали из рук в руки детей.

Подбегали все новые люди — слух о штольне распространился с быстротой молнии — и тоже лезли в поезд. Подкатили вручную еще два вагона и прицепили к составу. И Стенерсен крикнул тем, кто остался:

— Передайте всем, всем, чтоб уходили в Бьерневан!..

Затем поезд двинулся — едва-едва, с такой скоростью, что подбегающие с вещами люди, даже пожилые, даже женщины с детьми, могли забраться в вагоны.

Оцепенение оставило мэра, когда он увидел свою жену Дагни. Она бежала за поездом в развевающемся плаще, крепко держа за руку шестилетнюю Марит, а свободной рукой поддерживала лямки заплечного мешка. Она кричала что-то, просила людей помочь ей, но ни один человек не пошевелился, чтобы втащить ее на подножку.

Мэр кинулся к ней.

— Дагни!.. Ты с ума сошла!..

Она поглядела на него невидящим взглядом, такая же крупная, крепко сбитая, как ее братья, но с мягким, женственным овалом лица, сейчас искаженного болью, отчаянием.

— Оставь меня!.. Я буду со всеми!..

— Они не хотят тебя! Опомнись, Дагни! Ты должна уехать морем... В Буде, к моему зятю.

Она вырвалась и опять побежала за поездом. Другие люди садились, но ни одна рука не протянулась к жене мэра.

Он вновь настиг ее.

— Останься, умоляю тебя! Немцы расстреляют всех ослушников!

— Ну, и пусть!.. Пусть расстреляют!.. Лучше смерть, чем такая жизнь!..

И Дагни потащила рыдающую Марит за поездом.

— Господи, сделай, чтоб ее не взяли! Милый боже, сделай, чтоб никто не протянул ей руки. Оставь ее мне, милый боже! Сделай хоть это для меня!.. — вслух отчаянно молил мэр.

И бог, видимо, что-то услышал. И вообще-то тугоухий, к тому же задуренный войной, он все напутал:с платформы протянулись чьи-то мускулистые руки, подхватили Марит, затем втащили Дагни.

Мэр без сил опустился на железнодорожное полотно.

Подбирая беженцев, поезд медленно полз в сторону Бьерневана...

...Горы в осеннем уборе — сплошь золотое и красное. Раздвигая ветви, Васильев и Эль-

дар пробираются среди скалистых отрогов. Ноги разъезжаются на осколках гранита. Внезапно Васильев оступился и с размаху сел на камень, едва удержав в руках рацию.

— Что с тобой?

— А, черт!.. Неужто вывих?..

Эльдар опустился на колени и стал вправлять Васильеву ступню. Тот зажмурился от боли.

— Ничего страшного... Просто потянул...

— Ну, и местечко!.. Сам черт ногу сломит!..

— Конечно, Донбасс лучше, — самолюбиво отозвался Эльдар. — Гладкий, как блин, парню с девушкой негде спрятаться.

— Зачем прятаться? — Васильев ощупывает ногу. — Коли любовь — гуляй открыто.

— На глазах у всех? — усмехнулся Эльдар.

— А что такого? Мы люди дневные. Не то, что вы, ночные, скрытные...

Доносится паровозный гудок. Осторожно раздвинув ветви, разведчики смотрят вниз. Они видят товарняк, приближающийся к рудничному поселку, на открытых платформах — люди с вещами.

— Это как понять? — спросил Васильев.

Эльдар не ответил.

Поезд замедлил ход у ворот рудника и медленно втянул туда свое длинное тело.

— Вон что! — присвистнул Эльдар. — Помнишь, Гуннар насчет штольни говорил? Похоже, туда весь город переселится.

— Ладно. Не наша забота. — Васильев встал, подергал ногой. — Давай решать, где раскинем шатры.

— Да хотя бы тут!

— А после передачи?

— Думаешь, сразу уходить?..

— Запеленговать нас — плевое дело.

— Тут много хороших мест. Но не стоит отрываться от рудника.

— Почему? — Васильев смотрит на Эльдара. — Ах ты маменькин сыночек! — рассмеялся он.

Крепкие скулы Эльдара покраснели от возмущения...

...Полукружный зев ведет в глубину громадного тоннеля, прорытого в горе. Он освещен электричеством. По всей длине тоннеля тянется полотно узкоколейки. Каменные стены сочатся сыростью. Сейчас идет энергичное обживание подземного мира вновь прибывшими поселенцами. Рядом со старыми нарами (жители маленького рудничного поселка давно уже перебрались сюда) сколачиваются новые, между ними воздвигаются деревянные или фанерные перегородки. Иные ставят палатки, кто — туристского образца, на одного-двоих, кто — на целую семью.

Неподалеку от входа в тоннель разговорились две женщины: старожилка и вновь прибывшая.

— Да, мы тут совсем обвыклись. Больше недели живем.

— Вы, наверное, сердитесь, что мы вас стеснили?

— Бог с вами! Места всем хватит. Тоннель тянется на два километра.

— Быть не может!

— Уверяю вас. Мы мерили. Одна лишь улица Короля Гокона...

— Простите?..

— Главную штольню мы назвали улицей Короля Гокона. Она упирается в площадь Освобождения. А боковой отсек, где медицинский пункт,— переулок Фритьофа Нансена. Есть и улица Амундсена. А вот скотина наша.

— Как, вы держите тут скотину?

— Конечно! На Коровьей улице. Дети каждый день получают молоко.

— Боже мой! Да тут целый город!

— Настоящий город! Только был он мало населенным, а теперь — чуть не весь Киркинес.

— Давайте называть его Малый Киркинес!

— Давайте! У нас есть даже тупик Квислинга, там отхожее место.

— Хорошо, что вы сказали. Мой парнишка совсем издергался. Кнут, идем в тупик Квислинга!..

...Чуть дальше в глубь тоннеля встретились двое: молодая мать с младенцем на руках и юноша лет семнадцати.

— Элинур, и ты здесь?

— Я давно уже здесь. Все бьерневанцы

здесь. Ты разве не знаешь, что я жила в рудничном поселке?

— Нет, я думал, ты уехала в Вадсе... Твой муж рудокоп?

— Он был рудокопом. Потом ушел в горы и погиб.

— Он еще вернется.

— Нет, Ивар, я знаю, где он похоронен. Не будем об этом. Боже, как ты вырос! Совсем взрослый мужчина!

Юноша залился пятнистым румянцем.

— И все-таки не догнал тебя. Ты уже взрослая женщина... — он смутился и замолчал.

— Ты хочешь сказать, что я мать? Да!.. Это единственное счастье! — Она страстно прижала к себе тельце ребенка.

— Ты так говоришь, будто жизнь кончилась.

— Нет, я хочу жить. Хотя бы ради Анни... Сядь, что ты стоишь? В ногах правды нет.

Ивар присел на краешек нар.

— А где твои старики?

— Они тоже умерли, Ивар. Неужели ты не знаешь? У меня никого не осталось.

— Ну, зачем так?.. — пробормотал он, теряясь все больше.

Она расстегнула кофточку, открыла личико ребенку и дала ему грудь, вправив в ротик темный сосок. Юноша отвел глаза.

— Не стесняйся, Ивар, это грудь матери.

— Зачем ты смеешься надо мной? — с болью сказал Ивар. — Ты всегда смеялась надо мной. И когда мы были совсем маленькими и в школе...

— Я никогда не была для тебя маленькой, — улыбнулась Элинур. — Я на два года старше и всегда казалась тебе дамой.

— Два года — чепуха! Ты старше меня характером, умом... И... и я всегда был для тебя ничем...

— Господи, Ивар, неужели ты до сих пор?..

Но Ивар уже не слышал. Сломя голову он мчался прочь по тоннелю, наскочил на какого-то дюжего человека, отлетел прочь и понесся дальше.

Гуннар — это был он — удивленно и рассерженно посмотрел вслед юноше и пошел дальше — мимо нар и палаток, и снедающей за самодельным столом семьи, и стариков, играющих в карты.

Молодая женщина, беременная на последнем месяце, пытается натянуть брезент, но живот мешает ей.

— Дайте-ка!.. — Гуннар ловко натягивает брезент.

Женщина благодарит его улыбкой.

Он заглядывает в боковой отсек, снабженный могучей печью и оказывается в детском царстве. Затем, привлеченный мычанием, блеянием и ликующим кукареку, не может отказать себе в удовольствии заглянуть в Коровью улицу, где как раз идет вечерняя дойка. Снова выходит на главную магистраль и продолжает путь, отвечая на приветствия знакомых, отвешивая легкие подзатыльники не в меру расшалившимся мальчишкам, порой встречая пустой, потерянный взгляд какого-нибудь бедолаги, которому не по нутру подземное житье, и удивляясь всему этому так быстро и круто заварившемуся быту. Где-то звучит старая, заигранная пластинка «Танец Анитры» Грига.

— Гуннар! — окликнул его старческий голос.

Вот предмет его поисков: под брезентовым навесом на тюфяке лежит с закрытыми глазами его больная мать, а рядом на складном стульчике скрючился престарелый родитель— Эмануэль.

— Здорово, отец. Как мать?

— Ты же знаешь нашу мать, Гуннар. Разве она когда скажет, что ей плохо?

— Врач был?

— Был, лекарство прописал. Обещал зайти еще.

— А что он сказал?

Эмануэль развел руками.

— От врача, как и от священника, всегда слышишь успокоительную ложь.

— Не богохульствуй, отец, — раздался слабый голос матери. — Это Эльдар?

— Очнись, мать! Это Гуннар.

— Гуннар... А мне почудилось — Эльдар.

— А меня ты уже не хочешь видеть, мать? — с грустью сказал Гуннар.

— Ты все время с нами, а Эльдар... Дай мне

твою руку, сынок, я почти ничего не вижу, какой-то туман в глазах...

— Перебирался бы сюда, Гуннар, — просяще сказал Эмануэль.

— Так и будет, отец. Хоть немцы и обожают свежую треску, а нас скоро выбросят.

— Это почему же?

Гуннар наклонился к голому уху отца.

— Там скоро будет передний край.

—Дай-то бог, чтобы русские скорее пришли!

— Мне снилось, что у меня выпал последний зуб, — заговорила больная. — Говорят, это к смерти близкого человека. Неужели Эльдар?..

— А крови много было? — деловито спросил Гуннар.

— Нет, крови не было.

— Так при чем тут Эльдар? Если зуб с кровью падает — тогда кровнику смерть грозит. А коли без крови — чужому? Это Юнас Ли помрет.

— Туда ему и дорога! — с живой ненавистью сказала больная.

— Слушай, — шепнул Эмануэль сыну. — Тут Дагни. Мать прогнала ее. Говорит: твой муж убил Эльдара.

— Мать прямо-таки помешалась на Эльдаре, — ревниво сказал Гуннар.

— Последыш!.. Ты не заглянешь к сестре?

— Не знаю, отец. Может, ей лучше самой...

Словно бы удары гонга наполнили подземелье.

— Ого! — удивился Эмануэль. — Стенерсен опять зовет на сходку.

— У вас тут какой строй? — с улыбкой спросил Гуннар.

— Республиканский... покамест. Ты побудешь с матерью?

— Сиди уж!.. Я ведь тоже без пяти минут здешний житель. Буду представлять интересы нашей семьи...

...Бьерн Стенерсен, стоя на пустом ящике из-под пива, произносил обличительную речь против трех подвыпивших мужчин. Они чинно сидели на лавке, но заплывшие глаза и расползающиеся улыбки не оставляли сомнений в их виновности.

— Сегодня эти люди напились, не давали спать детям, а что сделают они завтра? — гремел голос Стенерсена, прирожденного оратора.

— Убьют бабушку! — высказал предположение кто-то.

— Опять напьются!..

— Пр-равильно, — икнув, подтвердил один из обвиняемых, и все трое радостно захихикали.

— Ничего смешного нет! — сказал Стенерсен.— Кто знает, сколько нам тут жить: неделю, две, месяц?! И хороши мы будем, если не соблюдать правил общежития!

— Где они водку достали? — поинтересовался кто-то из толпы.

— Коньяк! — поправил пьянчужка.— Французский коньяк. Три ящика. В трансформаторной будке.

— А там хоть осталось чего? — спросил смеющийся голос.

И тут толпа возмутилась:

— Хватит шутовать, Юхан!

— Стенерсен дело говорит!

— Предложения!.. Давайте предложения!..

— Я предлагаю,— поднял руку Стенерсен.— Прежде всего, создать народную милицию, которая следила бы за порядком.

— Принято! Дальше!

— А этих троих посадить в карцер.

— Долой!

— Карцеров и наверху хватало!

— Хоть бы под землей пожить без тюрем!

— Дайте сказать! — послышался сильный голос Гуннара.

— Гуннар! — обрадовался Стенерсен.— Ты с нами, друг?

— С завтрашнего дня.

— Все равно! Мы кооптируем тебя в магистрат.

— Согласен! Так вот. Я тоже против карцера. Но дело серьезное. Один бог ведает, какие испытания нам предстоят, и сколько потребуется мужества, стойкости, выдержки и терпения. Пьянство — конец всему. Предлагаю ввести сухой закон. А этих,— он кивнул на пьянчуг,— предупредить: еще раз — и вон из тоннеля! Пусть себе бражничают на-

верху. И последнее — оставшийся коньяк уничтожить.

— Все хорошо ты сказал, а тут споткнулся,— выступил вперед старый рудокоп Юханессен.— Запереть его на семь замков и распить в день освобождения!

Толпа дружными криками поддержала мудрое решение.

Гуннар выбрался из толпы и быстро пошел в сторону выхода. Краем глаза он приметил свою сестру Дагни. Она держала в руках керосинку, а соседка наливала ей из бутылки керосин. Гуннар, незамеченный, прошел мимо. Он увидел и своих родителей: мать спала, и старый Эмануэль прикорнул рядом на складном стульчике, держа мать за руку. Гуннар свернул в переулок Фритьофа Нансена и толкнул дверь приемного покоя.

— Здравствуй, Гуннар,— сказал пожилой врач с тонким усталым лицом,— я давно тебя жду.

— Как вы находите мать? — без обиняков спросил Гуннар.

— Сердце и сосуды изношены вконец. Не хочу тебя обнадеживать, Гуннар, она может умереть от любой малости: толчка, испуга...

— А от счастья? — странным голосом спросил рыбак.

Врач внимательно посмотрел на него.

— От счастья еще никто не умирал.

Врач развинтил шприц и достал скатанную в крохотный рулончик бумажку.

— Тут все,— сказал он, понизив голос,— план крепости, дислокация частей, огневые точки.

Гуннар достал зажигалку, разъял на две половинки и спрятал туда бумажку.

— Доктор, сделайте так, чтоб мать дожила до освобождения. Тогда она умрет счастливой.

Врач снова кинул на Гуннара проницательный взгляд.

— Он здесь?

Гуннар кивнул.

— Но ему нельзя сюда. Его могут узнать.

— Да,— сказал врач.— Понимаю... Будем надеяться, что у твоей матери не все ресурсы исчерпаны.

По пути к выходу Гуннар увидел беременную женщину. Женщина узнала его и улыбнулась.

На площадке перед тоннелем шла напряженная жизнь: мужчины таскали какие-то бревна и доски, женщины затеяли стирку, а группа мальчишек — интересную игру.

Один из них — долговязый, с маленькой головой,— взгромоздившись на ящики, как на трон, изображал короля Гокона. За его спиной выстроилась почтительная свита.

Подошел мальчуган в капитанке, отдал честь.

— Ваше величество, я открыл Южный полюс!

— Молодец, капитан Амундсен! Выдать ему сто килограммов соевого шоколада.

Придворные поспешно выполнили приказание. Подошел другой мальчик с усами из молчалки.

— Ваше величество, я почти открыл Северный полюс!

— Молодец, капитан Нансен! Выдать ему сто килограммов ванильного печенья!

Подошел коренастый паренек с бородой из матрасного волоса.

— Ваше величество, я тоже что-то открыл!

— Молодец, капитан Свердруп, выдать ему сто килограммов...

— Колбасы,— подсказал практичный Свердруп...

Гуннар вышел из ворот. Он не видел, как из-за террикона выехала маленькая черная машина с притушенными огнями. Из нее высунулся эсэсовец в темных очках. Мертвый взор обежал играющих мальчиков, работающих мужчин, стирающих женщин, незатихшую и в сумерки жизнь Малого Киркинеса...

...В горах, расписанных месяцем под мрамор, слышится крик филина, ему отвечает другой крик. Гуннар выходит из-за выступа скалы и встречается с Эльдаром.

— Ты видел мать? — были первые слова младшего.

— Только что. Воюет с Дагни, кричит на отца...

— Она молодец, наша мать!

— Еще бы!.. Старик тоже молодец.

Братья пробираются к Васильеву.

— Принес? — обрадовался разведчик. — Мне скоро выходить на связь.

Вместо ответа Гуннар достал зажигалку, вынул рулончик и протянул Васильеву. Тот осторожно развернул тонкую бумагу, щелкнул электрическим фонариком и даже присвистнул.

— Ну и молодцы!..

— Даром хлеб не едим,— скупо улыбнулся Гуннар.— Можно сказать тебе два слова?

— Говори. Время еще есть.

— Эльдар, пойди пересчитай, сколько звезд в Большой Медведице,— сказал Гуннар.

— Мне не доверяют? — воскликнул Эльдар.

— А может, я о тебе хочу говорить?

Пожав плечами, Эльдар отошел.

— Нет,— помолчав, сказал Гуннар,— раздумал я говорить.

— Говори. Всегда лучше высказаться, чем в себе носить.

— Нет, не имею права.

— Ладно с правом-то!.. Говори.

— Я о матери. Плоха она, очень плоха, и все ее слова, все мысли, все сны об Эльдаре.

— Ох, как я понимаю тебя, Гуннар! — со вздохом сказал Васильев.— Я вот, как закрою глаза или просто задумаюсь, сразу передо мной мать, жена, батька... Но нельзя, мы не своей жизнью играем.

— Знаю, потому и раздумал говорить.

— Слушай, даю слово, как только можно будет, сам его пошлю.

— Не надо, Васильев. Ты не имеешь права рисковать.

— А я и не собираюсь,— чуть отчужденно сказал Васильев.— На этот счет будь спокоен.

— Слушай, передай своим, чтоб рудник не бомбили. Там немцев нет, только жители. Дети играют...

— Передам, Гуннар, обязательно передам! — заверил Васильев и направился к рации.

Гуннар подошел к брату.

— Куда отсюда?

— К Старому источнику.

— До завтра! — и Гуннар, хлопнув брата по плечу, скрылся в темноте...

...Комендатура укрепрайона Киркинеса, сменившая свое местоположение. Сейчас она находится в бункере на взлобке, с края города, откуда, как на ладони, виден дотлевающий, полностью разрушенный, уже не существующий город Киркинес. Этим зрелищем любуются полковник Шмидт и эсэсовец в темных очках.

— Ну, с Киркинесом, можно считать, покончено,— удовлетворенно сказал полковник Шмидт.

— Да, если иметь в виду здания,— неокрашенным голосом подтвердил эсэсовец.

— Вас, конечно, больше занимают люди,— усмехнулся Шмидт.— Вилли! — крикнул он адъютанту.— Мэр пришел? Давай его сюда!

Мэр явился неслышно, как призрак, шаги не отдавались на земляных ступеньках. Да он и походил на призрак, так исхудал за минувшие дни и узким бледным лицом и без того костлявым телом.

— Доложите обстановку! — потребовал полковник Шмидт.

— Киркинес пуст, вот все, что я могу сказать,— тихим голосом произнес мэр.

— Вы собственноручно проверили все здания?

— Зданий нет...

— Я оговорился — бомбоубежища, подвалы, щели?

— Да, я собственноручно проверил.

— И где же ваши сограждане?

— Выехали,— через силу проговорил мэр.

— Эвакуировалась, говоря военным языком,— уточнил полковник.— Значит, вы выполнили приказ немецкой комендатуры и своего Юнаса Ли?

Мэр молча кивнул не в силах вымолвить слова. Зрачки его провалившихся глаз затравленно метались.

— Что же вы молчите? Скажите: да, все жители Киркинеса благополучно эвакуировались. А еще болтали о каких-то двадцати пяти процентах!.. Ну?! — грозно сказал пол-

ковник Шмидт, приблизив свое лицо к лицу мэра и обдавая его горячим дыханием.

Казалось, мэр лишится чувств. Полковник Шмидт медленно отступил на шаг и тихо засмеялся.

— Ну, будет, будет!.. Мы довольны вами. Это была блестящая мысль — заманить всех в штольню.

— Простите, полковник,— выдавил наконец мэр,— какую мысль вы мне приписываете?

— Не притворяйтесь, голубчик! Все наши жалкие ловушки — в церквах, магазинах, школах — детский лепет перед этой гигантской мышеловкой. Загнать весь город в капкан — потрясающе!

— Но поверьте...

— Не верю. Кому еще, кроме вас, додуматься до такого! Теперь мы можем всех милых жителей Киркинеса одним махом отправить к праотцам.

Бледность мэра пошла прозеленью.

— Простите, полковник, что плохого сделали вам несчастные киркинесцы?

— Надо подчиняться приказам военных властей. Они куда гуманнее, чем кажутся.

— Вам ли говорить о гуманности! — всплеснул худыми руками мэр.

— Полегче! — предупредил полковник.— Ваше счастье, что русским не видать Киркинеса, как своих ушей. Ковыряйтесь под землей, кроты несчастные, черт с вами! Но если...

— Господин полковник! — у Вилли в руках был аппарат переносного телефона.

— Да! — спокойно сказал полковник в ответ на взволнованную речь на другом конце провода.— Благодарю вас, я понял.— Он отдал трубку адъютанту.— Советские войска вышли на государственную границу Норвегии.

— Что теперь будет?..— в отчаянии вскричал мэр.

И словно в ответ на его слова ударило дальнобойное орудие одной из батарей Киркинеса. Слышимо просвистел в воздухе тяжелый снаряд.

— Вот что будет! — сказал полковник Шмидт.— Русские убедятся, что мы очень хорошо подготовлены к встрече.

Мэр, не утруждая себя прощанием, как пьяный, поплелся вниз по земляной лестнице. Полковник Шмидт проводил его почти доброжелательным взглядом.

— Прав Паскаль,— обратился он к эсэсовцу,— человеку по-настоящему интересен только человек. Посмотрите на этого недоноска — и угодничество, и упрямство, и трусость, и дерзость, готовность лизать руки и тут же чуть не в петлю лезть. Великое чудо — хомо сапиенс!

— Как это у вас сочетается — интерес к человеку и готовность разом избавиться от всех жителей Киркинеса? — с усмешкой спросил эсэсовец.

— Очень просто. Интересен человек. Люди, толпа, масса — совсем не интересны. Что-то аморфное, лица не имеющее. Глина, строительный материал истории или ее отбросы. Вилли! — окликнул он адъютанта.— Пришлите ко мне Мацдорфа, да поживее!..

— Пожарника Мацдорфа? — улыбнулся Вилли.

— Ясно, не кондитера.— У полковника были свободные отношения с красавцем лейтенантом.

Шмидт посмотрел на догорающий город и окрестные горы, освещенные сквозь легкую дымку испарений почти негреющим, блестящим солнцем.

— Как тут красиво! — сказал он от души.— Суровая и благословенная земля. Какие краски! Пунцовое и пепельно-голубое, зеленое и черное, как агат. Посмотрите, посмотрите же,— воззвал он к эсэсовцу,— вы больше нигде такого не увидите!

— У меня больные глаза,— сухо сказал тот,— к тому же я дальтоник.

— Вы многое теряете, друг мой. Мне искренне жаль вас... Я обязательно приеду сюда после войны, с близким человеком...

— Это поэзия,— сказал эсэсовец,— а где поэзия, там и предательство.

— В истинно германской душе поэзия прекрасно уживается с неукоснительной верностью долгу,— сентенциозно заметил полков-

ник Шмидт.— Кстати, кем вы были до войны?

— Тем же, кем и сейчас.

— Ну, а раньше, в молодости?

— Играл на скрипке,— словно признаваясь в чем-то стыдном, покраснел эсэсовец.

— А-а!.. Понятно! Зависть коллег, интриги, равнодушие тупой публики...

— Откуда вы знаете? — эсэсовец снял очки, на Шмидта глядели голые, незащищенные глаза.

— Ну, а потом вы, конечно, взяли реванш... за долгие годы страданий и непризнанности?

— Старался как мог, — скромно ответил эсэсовец.— Но откуда вам все известно?

— Я тоже не родился солдатом. Лепил, писал маслом... Но жизнь поставила меня перед выбором... и я надел форму. Служил счастливо, в тридцать пять лет уже полковник. Но в великой войне мне не повезло. Все время попадал в захолустье, в тишину. Хотите верьте, хотите нет — это первый город, который я сжег. Все пройдет, но Киркинес не забудется, как первая любовь. Наконец-то я дышу полной грудью, осуществляю себя, воплощаюсь в дело. И я все доведу до конца, до самого конца!..

— Зовите меня просто Руди, — растроганно сказал эсэсовец, протягивая руку полковнику.

— Шани,— представился тот.

— По вашему приказанию прибыл! — тяжелый непрокашлянный голос начальника команды поджигателей фельдфебеля Мацдорфа прервал трогательную сцену.

Эсэсовец поспешно завесил лицо очками.

— Перебрасывай своих ребят в Бьерневан,— сказал полковник Шмидт.— Поселок жечь немедленно. Все подготовить к ликвидации рудника.

— К исполнению! — Мацдорф неуклюже повернулся и вразвалку пошел прочь.

— Шани, дорогой, а почему не сразу?..— и эсэсовец сделал характерный жест рукой.

— Если мы выстоим, нам понадобится руда,— просто ответил полковник Шмидт.

— Беру назад свои слова о поэзии,— честно признался Руди...

...Проносится оленья упряжка. На узких, длинных санях-нартах — легкое орудие. Управляет упряжкой советский боец — узкоглазый и скуластый — ненец или чукча. Несколько гривастых лошаденок тянут другое орудие, установленное на полозья. Бойцы подталкивают орудие сзади. А вот многотонный грузовик с прицепом тщетно жует дорогу рустированными шинами — ему не одолеть крутой скользоты, и бойцы кидаются сгружать громадный понтон. Через горы, к местечку Торнет, в обход главных дорог, ведомые норвежскими проводниками, движутся наступающие на Киркинес советские войска. Впереди слышны разрывы тяжелых снарядов. Вот прошли в вышине бомбардировщики с красными звездами на крыльях, и бойцы проводили их глазами.

Порванная, спутавшаяся в «бороду» колючая проволока вокруг черных остовов барака, караулки, сторожевой вышки. Группа советских бойцов бродит по погорелью, заглядывает в зияющую пустоту барака.

— Мама моя, мамочка! — сказал один, с глазастым и смуглым цыганским лицом.— Да тут люди!

— Были люди,— мрачно изрек пожилой боец.— Остались головешки.

— Неужто их живьем сожгли? — испуганно сказал курносенький боец.

— Братцы, а ведь это наши! — вскричал боец с разрубленной щекой. Он поднял что-то темное, обгорелое, в чем с трудом можно узнать солдатскую ушанку.— Гляньте, следок от звездочки!

— Это они... наших ребят... пленных...— проговорил пожилой боец.

— Сволочи! — в темных глазах цыгана вскипели слезы.

И тут на погорелье появились вояки в шинелях цвета плесени, на темных воротниках, будто знак молнии — SS. Их привели советские бойцы с автоматами на изготове.

— Отстреливались гады! — с ненавистью сказал усатый сержант.— А мы живьем хотели... Насилу взяли.

— Зачем живьем? — убирая слезы смуг-

лым, тонким пальцем, спросил цыган.— Хороший фриц — мертвый фриц.

— А чтоб к ответу привлечь,— пояснил сержант.— Это ж здешняя охрана. Которая, значит, наших пленных...

Яростно сверкнули белые зубы цыгана. Он выхватил из-за пояса нож и метнул в грудь ближайшему эсэсовцу. Тот сложился пополам и без звука рухнул на землю. Цыган выхватил из-за голенища другой нож, размахнулся, но метнуть не успел. Кто-то бросился на него сзади, выкручивая руку.

— С шариков съехал?.. Отдай нож!..

Цыган яростно сопротивлялся и, лишь узнав своего командира, лейтенанта Кравцова, с неохотой разжал пальцы, выпустил нож.

Пока длилась эта схватка, пленных увели по добру, по здорову.

— Под суд пойдешь, псих! — Кравцов сунул нож за голенище.

— Они людей сожгли... живых людей!..— рыдал цыган.

— А чем ты лучше их! — презрительно сказал Кравцов.— Они сожгли, ты зарезал.

— Я мщу! — гневно сверкнул глазами цыган.— Гитлер всех цыган убил. Отца моего убил, братика!..

— Мы на чужой земле! — веско сказал Кравцов.— На нас вся Европа в оба глядит, какие, мол, они советские... Подонок ты после этого!.. Ладно, отдам тебя под суд и дело с концом.

— Ну, и отдавайте,— угрюмо сказал цыган.— Дальше фронта не вышлют.

— Если вышку не влепят.

— За такую-то сволочь?..— распалился цыган.

— Товарищ лейтенант, к командиру полка!..— послышался голос ординарца.

Кравцов поспешно зашагал к сосняку.

Цыган опустился на снег. Привычно потянулся к поясу — ножны пусты. Сунул руку за голенище и вспомнил, что Кравцов унес его второй нож. Обескураженно пошарил по карманам и вынул складной перочинный ножичек. Извлек лезвие и привычно вонзил в ствол рядом стоящей березы.

Курносенький боец присел на корточки; пошатав, извлек нож из ствола и кинул цыгану. Приложил растопыренную пятерню к стволу. Цыган прищурил глаз и вогнал нож меж большим и указательным пальцами курносенького. Тот вернул нож. Остальные бойцы с интересом наблюдали за опасной игрой.

— Надо же! — восхищенно сказал боец с разрубленным лицом.— Я еще в госпитале наслышался, сколь ты ловок, а такого не ожидал. Это ж уму непостижимо!..

— Я всю жизнь кидаю,— сказал цыган,— как себя помню. Мамка умерла, мне шести не было. Отец в цирке работал, нас с братиком в номер взял. Мы и кидали, пока немцы не пришли. Тогда я убег и — в военкомат. Мне анкету сунули, а там!.. Образование, партийность, оппозиция какая-то!.. Я, говорю, ничего не знаю, я только кидал. И как со мной ни бились, ничего поделать не могли. Так и заполнял: в средней школе не кидал, в оппозиции не кидал, в тюрьме не кидал, родственники за границей не кидают...

Появился лейтенант Кравцов, на ходу застегивая планшет.

Бойцы вскочили — все, кроме исключенного из боевого содружества цыгана.

— Накорми ребят,— сказал Кравцов усатому сержанту.— По сто пятьдесят законных северных выдай. Водичка в Яр-фиорде холо-одная.

— Стало быть, форсируем? — раздул усы сержант.

— Выходит, так...— подмигнул ему Кравцов. Снял ушанку с припотевшей лысеющей головы и вытер ее носовым платком. И слабые, редкие волосы и сам — очень штатский — жест обнаружили, что лейтенант человек не первой молодости и вовсе не военная косточка. Но он снова нахлобучил ушанку и вернул себе лейтенантскую лихость.

— Ты что разлегся, как барин?— будто только сейчас заметил цыгана.— Встать!

Тот нехотя поднялся.

— Времени нет тебя под суд отдавать,— с сожалением сказал Кравцов.— Искупишь кровью,—и швырнул цыгану отобранный нож.

И усатый сержант отдал цыгану кинжал, извлеченный из груди эсэсовца.

Кравцов пошел прочь, а цыган сумрачно и задумчиво глядел ему вслед.

— Ты чего, Цыганок? — удивился курносенький. — Должен песни играть!

— Не искупить мне, — мрачно сказал цыган. — Я от пули заговоренный...

...У входа в тоннель мэр препирается с народной милицией.

— Мне надо увидеть жену!

— Она не хочет.

— Пустите!

— Ваша власть не распространяется под землей, господин мэр, — язвительно сказал Стенерсен.

Мэр сделал отчаянную попытку прорваться силой, но после короткой схватки вынужден был отступить.

— Смотри же ты, в чем душа держится, а туда же!..— заметил один из милиционеров, потирая подбитый глаз.

Мэр, тяжело дыша, с ненавистью и отчаянием смотрел на этих людей.

И тут в сопровождении Гуннара появилась Дагни.

— Что ты бесчинствуешь?

— Дагни! — сказал он с жалкой улыбкой. — Выйдем, мне надо поговорить с тобой.

— Говори. Мне нечего скрывать.

— Умоляю, Дагни!.. Поверь, это очень серьезно.

— Я не хотела идти,— сухо сказала она. — Меня заставил Гуннар.

— Говорите тут, — сказал Гуннар. — Мы не будем мешать.

Вместе со Стенерсеном и милиционерами он отошел в глубь тоннеля. Здесь дела идут своим чередом. Целая семья пришла в гости к другой семье. Все как положено: деликатный стук в «дверь», радостные возгласы: «Заходите! Заходите! Мы так рады!»

— Я не верю тебе, — говорит Дагни. — Ты просто хочешь выманить меня отсюда.

— Клянусь, клянусь нашей Марит!.. Они уничтожат вас.

— Зачем? Мы никому не мешаем.

— Мешаете. Им все мешают. Господи, как объяснить тебе!?

— Тогда скажи открыто.

— Немцы убьют меня. И главное, это не поможет. Слишком поздно. Надо было уходить вовремя. Все вы обречены...

— Не верю. Даже, если ты говоришь правду, не верю. И тут уж ничего не поделаешь.

Дагни повернулась и пошла прочь, Он хотел броситься за ней, но, поняв тщетность своих усилий, заплакал и потащился вон из тоннеля...

— Ну что? — спросил Гуннар сестру. Она беспомощно развела руками.

— Я не знаю, стоит ли передавать... Скорее всего, очередная ложь моего «благоверного»...

— А я не думаю, чтобы он все врал, — говорит Гуннар Васильеву и брату.

Они сидели на краю скалистой пади, откуда хорошо был виден горящий Бьерневан. Порой оттуда доносились взрывы.

— Другое дело, насколько он сам осведомлен, — продолжает Гуннар. — Но что о нем ни думай, семью он любит и болеет за нее.

— А может, ему все-таки хочется выманить Дагни? — высказал свое предположение Эльдар.

— А зачем? — задумчиво сказал Гуннар. — Ведь если немцы нас не тронут, лучше укрытия не найти. Эвакуироваться сейчас смерти подобно. Нет, он не хитрит. От немцев всего можно ждать.

— Я сообщу нашим, — сказал Васильев.

— А что это даст? — пожал плечами Гуннар.—У них своих дел по горло.

— Обязательно сообщу, — соображая что-то про себя, повторил Васильев.—А за рудником мы установим наблюдение.

— Учтите, там команда поджигателей.

— Видим! — невесело усмехнулся Васильев. — Главное, чтоб у вас там паника не началась. В таких условиях паника — страшное дело!..

— Мы это понимаем, Васильев, — заверил Гуннар и поднялся. — Будем держать связь.

— Зря не рискуй, — сказал младший брат, — немцы шутить не любят...

...Гуннар пробирается к штольне по территории Бьерневана. Он видит темные фигуры в касках с факелами в руках — команда Мацдорфа,— поджигающих последние уцелевшие домишки рудокопов. На северо-востоке озаренное войной и пожарами ночное небо то и дело поблескивает отсветами артиллерийских залпов и разрывов. И вдруг нестерпимый свет ослепил Гуннара. Невольно припал он к земле, затем вскочил и кинулся к пролому в стене: медленно оседала пыль над только что взорванной рудничной мельницей.

Гуннар осторожно — из тени в тень — продвигается к тоннелю.

Возле компрессорной, почти примыкающей к горе,— подозрительное движение. Гуннар незаметно подкрался — немецкие солдаты перетаскивали сюда небольшие ящички. Взрывчатка! — отразилось в напрягшемся взгляде рыбака. Он проскользнул к тоннелю.

— А, Гуннар! — узнал его дежурный.—Тебя искал Стенерсен.

Рыбак двинулся тоннелем, с особо острым и участливым чувством вглядываясь в лица подземных обитателей, с которыми за минувшие дни сошелся ближе, чем то бывает на поверхности земли за месяцы и даже годы. День давно перепутался тут с ночью, и спали лишь немногие, большинство продолжало бодрствовать.

Он прошел мимо беременной женщины, соседки помогали ей готовить приданое для будущего гражданина Финмарка. Мимо Ивара и Элинур. Ребенок тянулся с рук матери к Ивару растопыренными пальчиками, и Элинур счастливо говорила: «Смотри, он уже знает тебя. Правда, знает!» Мимо Дагни, расчесывающей золотистые волосы спящей дочери. Заглянул к родителям и застал их все в той же позе: дремлющий на складном стуле Эмануэль крепко сжимал руку спящей матери, словно думал удержать ее этим возле себя.

А вот и палатка Стенерсена.

— Ты искал меня?

Стенерсен выбрался наружу, отвел Гуннара в тихий уголок.

— Ну, что там?..

— Поселок горит. Взорваны контора, депо и мастерские. Сейчас прикончили мельницу.

Стенерсен присвистнул.

— Значит, они уходят.

— Они собираются взорвать компрессор.

— С чего ты взял? — испуганно спросил Стенерсен.

— Сам видел... Таскают взрывчатку.

— Плохо,— помолчав, сказал Стенерсен.— Это очень плохо.

— Погаснет свет?

— У нас есть карбидные лампы... Компрессор примыкает к горе.

— Ну и что?

— Она вся источена штольнями, шурфами, выработками, сквозная, как соты.

— Ты хочешь сказать?..

— Ничего я не хочу сказать... Чтобы вывести из строя компрессор, не нужно много взрывчатки.

— Я, конечно, не подрывник... Но, по-моему, взрывчатки они не жалеют.

— Бог нам поможет! — сказал очень серьезным голосом Стенерсен.

— О боженьке вспомнил! — усмехнулся рыбак.

— Бог нам поможет! — повторил старый рудокоп.— И укрепит эту твердь!

— Ты прямо пастор Кьерульф!

— Нет предела людскому злодейству,— будто не слыша его, продолжал Стенерсен. — Что, если они задумали прикончить всех и вся одним махом?..

...Бои за Яр-фиорд достигли высшего накала. Прямым попаданием немецкого снаряда разнесло в щепы советский понтон. Вода окрасилась кровью погибших. А уцелевшие бойцы пытаются вплавь достигнуть противоположного берега. Немцы ведут сильный автоматный и пулеметный огонь из бункеров, и то одна, то другая голова навечно скрывается под водой.

И второй понтон постигла та же участь. Норвежцы — обитатели Торнета,— пренебрегая опасностью, вышли на мотоботе спасать тонущих бойцов. Более подвижный и маневренный, мотобот ловко уклоняется от немец-

кого огня. Дюжие руки выхватывают из воды изнемогающих под тяжестью оружия людей...

...Комендатура Киркинеса. Полковник Шмидт у телефона. Рядом — эсэсовец в темных очках, адъютант Вилли, офицеры, солдаты.

Шмидт, выслушав сообщение, положил трубку.

— Понтоны и норвежский мотобот потоплены. Ни один вражеский солдат не переправился через фиорд. Высадка сорвана. Поздравляю, господа!..

...От здания школы, служащего одновременно и церковью, судя по кресту на крыше — это не редкость в северной Норвегии,— полковник Старостин наблюдает за боем.

— Товарищ полковник! — подбежал адъютант.— Норвежцы до вас пришли.

— Что за люди?

— Говорят — рыбаки, в горах скрывались.

— Зови! — бросил полковник и — связисту: — Вызови «тюльпан»!

— Тюльпан... тюльпан... Я — роза... Тюльпан... Я — роза!.. — завел здоровенный связист.

Подошли норвежцы — десятка полтора рослых молодцов в робах и высоких резиновых сапогах. Все враз, дружно, хотя и без крика заговорили на своем языке.

— Салонен, переведи! — приказал полковник белобрысому лейтенанту.

— Лодки свои предлагают... У них тут лодки остались. Говорят, мы лучше переправим на ту сторону, чем ваши плоты. Это они «понтоны» так называют,— пояснил Салонен.

— А ведь это мысль! — улыбнулся полковник.— Поблагодари их хорошенько и скажи, чтоб пошире растянулись, чтоб, значит, не кучно.

Норвежцы дружно закивали, подтверждая, что поняли замысел полковника.

— А еще они сказали: из «спасибо» шубы не сошьешь,— присовокупил добросовестный Салонен.

— Тоже правильно! — согласился полковник Старостин.

Тяжелым, враскачку, шагом норвежские рыбаки потопали к воде.

— Тюльпан, я роза... Тюльпан!.. На проводе, товарищ полковник! — обрадовался связист.

Старостин взял трубку.

— Начали! Соскучился без хорошей музыки!..

...Сталкивают в воду свои лодки, катеры и ботики норвежские рыбаки. И вдруг все дружно распластались на мокрой земле. Будто раскололись горы на том берегу от чудовищного взрыва — это полковник Старостин дождался хорошей музыки — залпа «катюш».

...Отплыли с рыбаками на тот берег и бойцы лейтенанта Кравцова. Среди них появились раненые — белеет марля свежих бинтов. Когда вышли за мысок, бойцы увидели, что по всему фиорду темнеют скорлупки лодочек.

А немецкий огонь, хоть и сильный, плотный, все же утратил прежнюю мощь, видать, сработали «катюши». Но не в радость оказалось это ослабление вражеского огня усатому сержанту. Прямым попаданием пробило его лодку, и мертвый сержант камнем пошел ко дну. Ранило и курносенького, задело парня с разрубленной щекой, но они держались на воде. Курносенького подхватил под микитки цыган и поплыл с ним к тому берегу. А парень с разрубленной щекой ухватился за деревяшку и тоже поплыл. И тут все застлало дымом, и уж ничего нельзя было разобрать, только вой снарядов и взрывы, вопли раненых да тяжелые всплески воды...

...Полуразрушенный немецкий блиндаж. У телефонного аппарата — немецкий ефрейтор. Говорит, захлебываясь, испуганно озираясь:

— Русские уже здесь... Командир убит... Никого, я один... Не знаю, ничего не знаю, господин полковник... Отпустите меня!..

...Комендатура Киркинеса. Полковник Шмидт медленным и плавным, как в воде, движением отложил телефонную трубку и очень спокойно сказал связисту:

— Соедините меня с Мацдорфом...— Он посмотрел на эсэсовца Руди, на своего верного адъютанта.— Пусть каждый доиграет свою игру...

В пещерах, под навесом скал, чтоб не видно было пламени костра, сушатся после холодной воды Яр-фиорда советские бойцы.

К мрачно насупленному Цыганку подошел курносенький боец с забинтованной головой.

— Ну что, Цыганок, порядок? Искупил вину?

Цыганок, чистивший кинжал, посмотрел на курносенького, потом на свои руки и сумрачно сказал:

— Фрицевой кровью измазался... Говорил же, что меня пуля не берет.

— Чепуха это, суеверие,— торжественно сказал курносенький.

— Сержанта убило, тебя ранило,— не слушая его, продолжал Цыганок.— Кольку Меченого обратно задело, а зачем? Зачем, я спрашиваю, когда вам искупать нечего?

— Послушай,— сообразил курносенький.— Ты меня спас? Спас. А я раненый. Может, ты моей кровью искупил?

— Надо лейтенанта спросить,— серьезно сказал Цыганок...

...Лейтенант Кравцов в это время находился у полковника Старостина в отбитом немецком блиндаже. В руках у полковника — лента радиограммы.

— Любыми средствами пробивайтесь к руднику. Ульсен вас поведет. Там только команда поджигателей и несколько автоматчиков. Конечно,— он глубоко заглянул в задумчивые, штатские глаза лейтенанта,— комендант Шмидт может подкинуть подкрепление. Так что действуй с умом и расчетом. День, другой, и немцы рухнут, Киркинес у нас в кармане. Но вот какая штука, Иван, как бы не запоздать! Там, под землей две тысячи человек, женщины, дети, старики. Рудокопы, Иван, рабочий класс. Им всем грозит гибель.

— Я все понял, товарищ полковник,— выдохнул Кравцов. — Нельзя позволить им умереть.

... — Да, Иван, уж лучше вы сами помрите... С богом! — вдруг сказал полковник Старостин...

...Штольня жила обычной жизнью. Ивар и Элинур упивались своей новой, еще непрочной близостью, когда каждая мелочь, прикосновение, слово, улыбка исполнены огромного тайного смысла. Молодая беременная женщина была вся в заботе о том новом существе, которое почти вызрело в ней; она с нежностью перебирала груду пеленок, свивальников, чепчиков, нашитых ею вместе с соседками.

Дагни, для которой сейчас все бытие замкнулось на Марит, разучивала с ней тихую рождественскую песню под аккомпанемент гитары не ведавшего о том гитариста с соседних нар. Старая мать опять заговорила об Эльдаре.

— Знаешь, Гуннар, мне все кажется, что Эльдар недалеко...— говорила она слабым голосом.— Раньше я думала, он погиб... И вы скрываете от меня правду. А сейчас нет... Сейчас я знаю, вы не обманывали меня...

Оглянувшись, Гуннар сказал тихо:

— Потерпи, мать... Теперь уж недолго.

— Правда? — она приподнялась, схватила руку сына и хотела поцеловать.

— Что ты, мать! Как можно?!— в страшном смущении Гуннар отдернул руку.

По старому, изморщиненному лицу катились слезы. Гуннар достал носовой платок.

— Утрись, мать...

И в этот миг раздался взрыв. Он произошел снаружи — команда Мацдорфа убила сердце рудника — компрессор, но казалось, что взорвалась сама штольня. Погасло электричество, и в кромешной тьме особенно жуток был обвал громадных камней в горловине тоннеля. Трескались и осыпались сырые стены и свод. Будто яростный ветер продул штольню из конца в конец, срывая палатки, руша нары и перегородки, опрокидывая столы и стулья.

— Эльдар!...— тихо и отчетливо сказала старая мать.— Мальчик мой...— и замолкла.

— Мама, мама! — неожиданно высоким го-

лосом позвал кряжистый Гуннар, но мать не отозвалась.

Глухо зарыдал, припав к покойнице, Эмануэль.

В тоннеле что-то продолжало рушиться. Крики женщин, плач детей, вопли отчаяния, ужаса и ненависти наполняли темноту.

— Вот и все,— сказал Ивар и притянул к себе Элинур.

— Неужели — конец? — прошептала Элинур.

— Пусть конец,— сказал юноша.— Я люблю тебя... Боже, как я люблю тебя!..

Они обнялись в самозабвенном порыве, не думая об окружающих, не думая о смерти, и обрели миг высшей жизни у последнего порога.

И вдруг, заглушая все шумы, раздался нечеловеческий крик боли. У молодой беременной женщины начались преждевременные роды. И этот крик отрезвил окружающих. Стало почти тихо.

— Врача!.. Врача!.. Позовите врача!..

Но врач уже сам пробирался в темноте, щелкая зажигалкой. Руки со спичками протянулись к беременной, освещая ее большое раздираемое болью тело. Тут было не до стыда, не до жалких условностей. Мужчины чиркали спичками, опалявшими им пальцы, и в этом неверном, слабом, колеблющемся свете врач принимал новорожденного...

...Гуннар подошел к Дагни, накрывшую своим телом Марит, тронул ее за плечи:

— Иди туда... Наша мать умерла...

...Стенерсен с разбитой и наскоро перевязанной головой с помощью милиционеров раздавал людям карбидные лампы. Вспыхивали бледные пучки света, озаряя картину разора.

Но все-таки людям повезло, они отделались ушибами, царапинами, небольшими ранами. Завал произошел в начале тоннеля, где не было жилья.

— Надо предупредить людей, — сказал Гуннар Стенерсену,— Чтоб сохраняли мертвую тишину. Немцы решат, что прикончили всех и оставят нас в покое.

— Но ведь легко убедиться, что мы живы.

— Они не полезут сюда,— убежденно сказал Гуннар.— Вход завален, к тому же это опасно. А главное, им будет не до того. — русские форсировали Яр-фиорд. Нам надо продержаться всего одну ночь. Пусть завяжут рты детям, чтоб ни писка, ни крика слышно не было.

И словно в ответ раздался истошный крик новорожденного.

— Нашего полку прибыло,— добрым голосом сказал Стенерсен.

— Да,— вздохнул Гуннар,—старое уходит, новое нарождается... Бьерн, кончай с этими лампами. Нам свет не нужен. Нам нужны тишина и мрак. Давай-ка лучше обойдем людей...

...Старожил Киркинеса Ульсен умело вел взвод Кравцова нехоженными горными тропками. Но Ульсен не мог предвидеть, что разгромленные немецкие части тоже заберутся в горы, потому что шоссе обстреливалось советской истребительной авиацией и артиллерией.

И взвод наткнулся на превосходящую немецкую часть и вынужден был принять бой. Если б немцы не были деморализованы поражением, тут бы и кончился рейд Кравцова. Но сейчас взводу удалось прорваться, оставив всего несколько человек убитыми и ранеными. Среди погибших оказался и боец с разрубленным лицом по кличке Меченый. Ценой собственной жизни он заставил замолчать немецкий пулемет.

С грустью оглядел лейтенант Кравцов свой поредевший отряд.

— И ты, Цыганок, ранен? — участливо спросил он окровавленного бойца.

— Если бы!..— сумрачно отозвался Цыганок.— Нешто таких, как я, ранят?..

...Звездное небо, алое от незатухающего боя, рискинулось над рудником, похожим на лунный кратер. Четко вырисовывается изломанная линия терриконов. От взорванного компрессора, объезжая завалы кирпича, искалеченные механизмы, движется маленькая машина цветом в ночь.

Подъезжает к жерлу штольни и останавливается. С пистолетом в руках выходит эсэсовец Руди. Настороженно оглядываясь, проходит к дыре входа и натыкается на груду камней, преградивших доступ внутрь. Руди несколько мгновений стоит недвижно, прислушиваясь к тишине подземелья. Ни звука. Впечатление такое, будто там прекратилась всякая жизнь. Но для добросовестного Руди этого мало. Он достает из кармана фонарик с динамкой и выдавливает пятно света. Водя рукой вверх-вниз, Руди отыскивает довольно широкую щель в отвалах породы, куда спокойно может проникнуть даже его упитанное тело.

Стараясь не запачкать шинель с меховыми отворотами, Руди протиснулся внутрь и увидел порушенные нары, растерзанные палатки, обломки разного скарба. И вдруг рука, сжимавшая пистолет, подскочила вверх, и палец едва не нажал на спусковой крючок.

Вжавшись в мокрую стену, на него в упор смотрел человек. Страшно было искаженное ужасом и горем худое небритое лицо. Впрочем, Руди не испугался, сразу узнав мэра Киркинеса.

— Какого черта вы тут делаете?

— А вы?..— лязгая зубами, отозвался мэр.

Руди подсунул пистолет к лицу мэра.

— Вон отсюда!..

Мэр отделился от стены и стал пятиться к выходу. Споткнулся, упал, ободрав руки.

— Быстрее! — сказал Руди.

— Убийца! — сказал мэр, его длинная худая фигура заполнила щель между камнями.— Подлый убийца!..— и кинулся бежать.

Но Руди и не думал стрелять. Это не входило в его намерения. Он двинулся было дальше, но впереди зашуршала осыпь мелких камней, и Руди не захотел рисковать. От стоял и ждал, пока не дождался своего. Далеко-далеко, в непроглядной тьме тоннеля, очень тихо, но явственно заплакал новорожденный. Это длилось считанные секунды, младенца быстро успокоили, но никаких сомнений у Руди не оставалось — в тоннеле были люди. Взрыв, уничтоживший компрессор, не убил этой упрямой, цепкой, во что бы то ни стало желающей сохранить себя жизни.

Руди выбрался из подземелья, сел в машину и помчался к Киркинесу...

...Взвод Кравцова продолжает свой страдный путь. Как нередко бывает в южном Варангере осенью, заморозки сменяются оттепелью, выпавший за ночь снег начинает стремительно таять, обнажая раскисшую землю. А Ульсен, желая сократить путь, повел советских бойцов через заболоченное межозерье, охваченное еще накануне довольно прочным льдом. Но сейчас лед трещал под сапогами, солдаты проваливались в болотную трясину по колено, а то и по пояс. Они подняли автоматы над головой и с великим трудом одолевали смрадную хлябь.

Ловкий и сильный Цыганок, как и всегда, помогал своему невезучему курносенькому другу, выхватывая его из болотных западин и выводя на твердь.

Кравцов и долговязый Ульсен тоже помогали бойцам, пострадавшим во время последнего боя...

Киркинес. Комендатура.

— Я хочу лично провести эту операцию,— говорит Руди полковнику Шмидту.— Мацдорф, лживая морда, даже не заглянул в штольню.

— Вы правы, Руди, все приходится делать самому. Поражение разбалтывает даже самых верных и надежных. Мацдорф был выше похвал, а сейчас небрежничает, торопится. Я вас нагоню, как только закончу все дела по ликвидации комендатуры.

— Значит, конец? — чуть побледнел эсэсовец.

— Неужели вы еще на что-то рассчитывали?.. Но и в большом поражении можно одерживать свои маленькие победы. Нам с вами, Руди, не в чем будет упрекнуть себя. Значит, мы не проиграли.

— Спасибо, Шани,— растроганно сказал эсэсовец.— Сугубо личная просьба. Если вам попадется мэр, вздерните его или хотя бы застрелите.

— Чем он вам так насолил?

— Не выношу изменников. Я думал, это наш человек, а это какой-то патриот,— с невыразимым презрением произнес Руди.

— Всего-навсего — семьянин, — засмеялся полковник Шмидт.— Но, конечно, я с удовольствием окажу вам эту маленькую услугу.

Эсэсовец сделал традиционный жест гитлеровского приветствия и бодро отправился на великое преступление, казавшееся ему простым и приятным выполнением долга...

...За отвалами пустой породы, неподалеку от штольни сидели два человека, некогда находившиеся на разных концах социальной лестницы, а ныне объединенные поворотом судьбы: бывший мэр Киркинеса и городской сумасшедший. Последний угощает мэра тонкими — в полмиллиметра — северонорвежскими хлебцами из серой муки. Они мажут эти пластинки чем-то похожим на вазелин и жадно едят. Вернее, изголодавшийся мэр глотает их не жуя, а сумасшедший ест деликатно и даже с каким-то изяществом.

— А чего ты в штольню не идешь? — спросил сумасшедший.— У них с харчами свободно.

— А ты чего не идешь? — огрызнулся мэр.

— Я там был, не могу — клаустрофобия.

— Это еще что такое?

— Боязнь замкнутого пространства,— гордо пояснил сумасшедший.— Меня раз в шахте засыпало. С тех пор не могу под землей жить.

— Ну, а меня они не пускают,— угрюмо сказал мэр.

— А чего ты к немцам не идешь?

— Они меня убить хотят.

— Никому ты не угодил, прямо беда! — засмеялся сумасшедший, который из двоих выглядел все же более нормальным.— А чего тут ошиваешься?

— У меня семья там,— кивнул на штольню мэр.

— Вот почему я не женюсь,— сказал сумасшедший,— столько лишних забот...

Мэр не ответил. Он вдруг привстал, и в глазах его отразился страх. Он увидел команду Мацдорфа, хорошо знакомую ему по Киркинесу, а с ними эсэсовца в черных очках, внушавшего ему невыносимый ужас. Первым движением мэра было удрать, но страх за семью пересилил страх перед расправой. Он понял, что подрывники и поджигатели не зря пришли сюда. Сумасшедший, заметив взгляд мэра, тоже выглянул наружу.

— Пожарники! — сказал он со своим странным смешком.— Что они думают еще сжечь? Горы, небо, землю?..

Гитлеровцы прошли за развалины рудничной мельницы. Часть из них скрылась в подвале, откинув предварительно тяжелую стальную крышку, а другая принялась разбирать груду металлолома, извлекая оттуда нечто, оказавшееся рудничной вагонеткой.

С теми бодрящими рабочими возгласами, с какими грузчики взваливают на спину непосильный груз, с какими вытаскивают застрявшую в грязи машину и вообще совершают усилия сверх отведенных природой возможностей, бравые молодцы в зеленых шинелях подняли вагонетку и поставили ее на рельсы, ведущие прямо в штольню.

Мэр и сумасшедший, как зачарованные, следили за их вполне осмысленными, но непонятными действиями.

Из погреба стали появляться солдаты с аккуратными ящичками в руках. Они бережно, словно ящички содержали хрупкое стекло или драгоценный хрусталь, укладывали их в вагонетку.

Эсэсовец в черных очках бросал им короткие приказания, но, похоже, они не нуждались в понукании, работая бережно и споро. А затем эсэсовец еще что-то крикнул, и Мацдорф осторожно повлек вагонетку по рельсам. Несколько солдат поддерживали ее с боков, и еще двое толкали сзади.

Они вывели вагонетку на прямой рельсовый путь, идущий чуть приметно под уклон к штольне, и отпустили ее. Ржавые колеса провернулись раз другой и стали. Эсэсовец кричал и размахивал руками. Мацдорф обернулся и, видимо, по-свойски послал эсэсовца.

Тот выхватил пистолет, но Мацдорф смерил его наглым взглядом и плюнул себе под ноги. Он отогнал товарищей, зашел вперед и сильно потянул вагонетку на себя. Теперь она пошла, правда, очень тихо и чуть вразвалочку. Убедившись, что разгон дан, Мацдорф поспешно отошел в сторону, под защиту скального выступа и двумя руками вытер пот со своего грубого, мясистого лица, и этот беспомощный и жалкий для такого могучего человека жест подсказал сумасшедшему догадку.

— Взрывчатка! — крикнул он, показав на вагонетку, и выпрыгнул из укрытия.

И мэр выскочил следом за ним. Едва ли он понимал толком, на что идет, но его захватил порыв другого человека. Они кубарем скатились с насыпи и кинулись наперерез вагонетке.

Немцы что-то орали, размахивали оружием, но стрелять, естественно, не решались.

Двое безумцев забежали к передку вагонетки, двигавшейся черепашьим шагом, и затормозили ее своими спинами, а там и вовсе остановили.

Яростные немецкие проклятия достигли слуха мэра. Он оглянулся и увидел, что эсэсовец в черных очках бежит к ним, размахивая пистолетом. Минуту назад мэр, не раздумывая, кинулся к вагонетке со смертоносным грузом, но теперь он не мог пересилить своего страха перед человеком в немецком мундире. Он завизжал и заячьими скачками побежал прочь.

Сумасшедшему не по силам было одному удерживать вагонетку. Она снова двинулась по ржавым рельсам с омерзительным крысиным писком. Человек упирался ногами, цеплялся за железные бока вагонетки. Порой ему удавалось притормозить, но большая масса толкала вагонетку вперед по наклону узкоколейного полотна. И ящики со взрывчаткой ерзали по железному дну.

И эсэсовец и Мацдорф, высунувшийся было из укрытия, вновь спрятались, ожидая взрыва. Но взрыва не было, и вагонетка, то замирая, то вновь страгиваясь и отталкивая сумасшедшего, ползла к штольне.

И то ли иссякли силы у человека, то ли подвернулась нога, то ли круче стал наклон и сильнее жим вагонетки, но сумасшедшего сшибло наземь, подмяло под колеса и потащило по рельсам, разрывая, разламывая бедную человеческую плоть. Странно, он даже не закричал, он умирал безмолвно, только кровь лилась на шпалы.

Но он не зря пожертвовал жизнью: колеса завязли в его одежде, в его теле и перестали вращаться. Вагонетка остановилась.

Эсэсовец, Мацдорф и солдаты кинулись к вагонетке, чтоб извлечь погибшего и дать ей снова ход на штольню. Они не заметили появления Васильева и Эльдара.

А те мчались по круче, рискуя сломать себе шею. И это едва не случилось с Эльдаром, который, оступившись, со всего маху приложился о гранитный выступ. Он поднялся в тот самый миг, когда опередивший его Васильев метнул гранату в вагонетку, окруженную гитлеровцами.

Взрыв был ужасен. Вагонетку разнесло на куски, от гитлеровцев не осталось мокрого места, самого Васильева тяжело ранило в голову, засыпало землей, камнями, обрывками металла. Когда Эльдар подбежал к нему, залитый кровью разведчик не подавал признаков жизни.

Эльдар взвалил его на плечи и понес к штольне. Васильев был рослым, тяжелым парнем, а Эльдар больно расшибся при падении и нести ему раненого было мучительно трудно. Эльдар то и дело останавливался, чтобы перевести дух.

На взгорок вынесся джип с полковником Шмидтом. За рулем сидел верный Вилли. Шмидт выскочил из машины и с одного взгляда понял все.

А потом он явственно увидел на земле черные очки — искусственные стекла уцелели там, где в прах обратилось железо и сталь. Шмидт поднял очки, повертел их и пробормотал с презрительной интонацией:

— Дилетант!.. Жалкий дилетант!..

Он спокойно, не торопясь, достал пистолет, прицелился в Эльдара, почти достигшего входа в тоннель, и выстрелил. Первая пуля отбила кусочек гранита от стены, вторая

прошла в пустоту щели, третья и четвертая поразили Эльдара в спину. Он упал, поднялся. И тогда еще одна пуля вошла ему в тело.

Шмидт что-то крикнул двум уцелевшим солдатам из команды Мацдорфа, махнув рукой на штольню, и вернулся в машину.

— Давай быстро!.. Надо кончать со всем этим!..

Машина, развернувшись, скрылась.

Эльдар поднялся, обиливаясь кровью. Он взвалил Васильева на плечо и потащил в штольню.

— Помогите!..— закричал он в темноту и пустоту тоннеля.— Помогите!..

...Люди в глубине тоннеля услышали его крик, но большинство находилось в том состоянии, когда чужая мольба о помощи уже не вызывает ответного движения. Они или лежали под карбидными лампами — после второго взрыва они отбросили ненужные теперь предосторожности, — вперив неподвижный взгляд в сырой, сочащийся свод, или сбились в испуганные молчащие кучки, соединив в тесноте бессильную защитить себя плоть; иные, не самые слабые, еще способные к вере и надежде, молились: «Всемогущий боже, сделай, чтоб пришли русские!.. Милый боже, не дай свершиться злодеянию!.. Пошли нам русских, пусть придут русские, пока не поздно!..»

Гуннар, Стенерсен, врач и еще несколько крепких мужчин перенесли прибранное тело матери Гуннара в специальный отсек и сейчас вместе с Дагни, Эмануэлем и Мартой тихо прощались с усопшей. Подземный мир в последние мгновения своего существования еще более уподобился настоящему городу — приобрел кладбище.

И вот в этой группе прощающихся первыми услышали далекий зов Эльдара. Похоже, что Гуннар узнал голос брата. Он поднял голову и почти бегом устремился на голос. Стенерсен, врач и еще несколько мужчин помоложе и покрепче последовали за рыбаком.

Намного опередив остальных, Гуннар подбежал к разведчикам, склонился над братом, стал ощупывать его тело, затем прижался щекой к недышащему рту и медленно стянул с головы шапку. Глухо застонал Васильев.

— Помогите русскому, — сказал Гуннар подбежавшему врачу.— Брату врач уже не нужен... Ребята, перенесем его к матери.

Врач опустился на колени перед Васильевым, остальные подняли Эльдара и понесли в глубь штольни.

И так велико было оцепенение отчаявшихся людей, что это скорбное шествие не вызвало ни у кого ни сочувствия, ни даже простого любопытства. Равнодушно скользнула взглядом по окровавленному телу назнакомого парня молодая мать и снова занялась своим младенцем. Она да Ивар с Элинур жили настолько в своем мире, в своем нежданном ошеломляющем счастье, что окружающее стало для них нереально, как сон. И лишь одна из молившихся подняла глаза на убитого и попросила бога за его душу.

Эльдара положили на возвышение рядом с покойницей. Дагни, зажав ладонью рот, беззвучно разрыдалась. Крупные слезы потекли по широкому лицу Марты, а старый Эмануэль воспринял появление мертвого сына как нечто само собой разумеющееся.

— Мать, а мать,— сказал он с доброй и жалкой улыбкой,— вот и Эльдар пришел... Дождалась ты его, мать...

Стенерсен отвел Гуннара в сторону.

— Слушай, а может, нам лучше все-таки уйти отсюда?

— Как уйти? — не понял Гуннар.— Кому?

— Всем... всем, кто захочет.

— Немцы нас перестреляют, как собак.

— Думаешь, лучше, чтоб нас взорвали?.. Чтоб уж сразу? — кривая ухмылка дергала лицо Стенерсена.

— Тут все-таки есть шанс. Если русские подоспеют...

— Брось! Какой шанс?.. По-моему, лучше сдохнуть под чистым небом, чем в этом затхлом погребе!..

— Ты устал... Возьми себя в руки, — убеждал друга Гуннар. — Если твои слова услышат другие, все пропало.

— Выйти отсюда,— не слушая его, продолжал Стенерсен.— Глотнуть свежего воздуха,

чистого горного воздуха, пахнущего инеем! Боже мой!.. И — кто куда, в разные стороны... Разлететься, как птицы. Всех не убьешь... На воле не убьешь... Только в этом проклятом склепе...

— А ты думаешь, они дадут нам выйти? — странным голосом сказал Гуннар.

Стенерсен дико глянул на него и побежал к выходу из штольни. Он бежал, этот пожилой, солидный, знающий себе цену человек, ничего не замечая вокруг, не заботясь о том, что подумают доверившиеся ему люди, подвластный одному необоримому стремлению — глотнуть чистого воздуха, увидеть белый свет. Гуннар размашисто зашагал за ним.

Он почти настиг Стенерсена у завала, но тут заметил, что врач кончил перевязывать Васильева. Белый бинт туго перехватывал глаза разведчика.

— Ну что? — шепотом спросил Гуннар.

Врач ответил, не понижая голоса:

— Без сознания. Затрудняюсь сказать, будет ли он жить, но видеть — никогда...

...Стенерсен пробрался среди камней и выглянул наружу. Но вместо света и голубизны яркого дня обнаружил широко расставленные ноги в коротких сапогах — гитлеровского солдата, будто вросшего в землю прямо против выхода в штольню. Стенерсен не успел удивиться — короткая автоматная очередь, выпущенная другим солдатом, заставила его отпрянуть назад. Охрана, поставленная полковником Шмидтом, исправно несла службу.

Стенерсен, шатаясь, побрел назад и наткнулся на Гуннара.

— Мышеловка, — пробормотал он. — Мы попали в мышеловку...

...Отстреливаясь, бежит немецкий солдат среди развалин Киркинеса. Выпустил очередь из автомата, перемахнул через кирпичную ограду и со всех ног кинулся к грузовику, стоявшему с края площади. И тут его настигла пуля. Солдат упал, раскинув руки.

Трест автоматных очередей, звонкий пощелк рикошетящих пуль. Два немецких солдата бегут к грузовику, волоча какие-то узлы. Бросили узлы и рванулись через площадь. И здесь их настигли автоматные очереди.

Солдат, сидевший за баранкой, видя, что дело дрянь, включил зажигание и рванул на всю железку. Громко хлопнула пробитая шина, машину занесло к кювету. Водитель выпрыгнул из кабины, увидел низкорослого бойца с красной звездочкой на шапке и разрядил в него парабеллум. Боец упал, выронив автомат. Водитель метнулся к полуразрушенной стене. Но напрягшись всем своим простреленным телом, боец с маленьким курносым лицом дотянулся до своего оружия и срезал водителя.

И сразу — тишина, достойная мертвого города. Немецкий отряд, отбившийся от своей разгромленной части, чтобы поживиться в спаленном Киркинесе, перестал существовать, уничтоженный взводом лейтенанта Кравцова.

Да нет, какой там взвод, едва ли с десяток человек осталось в живых, да и среди тех имелись раненые. Они все стянулись к грузовику, и Цыганок, невредимый, как всегда, склонился над другом.

— Как же это тебя, Петушок?

Тот открыл словно придымленные глаза.

— Бывает... Цыганок, — попробовал он улыбнуться.

— Только не со мной! — в сердцах сказал Цыганок.— Куда мы Петушка укроем, товалищ лейтенант? — обратился к командиру.

Переводчик Ульсен махнул рукой на темную дыру полуподвала в уцелевшем каменном фундаменте разрушенного здания.

— Пошли! — Кравцов с Цыганком подняли курносенького. Обежав глазами своих ребят, командир сказал раненому в плечо пожилому солдату: — Потапов, с нами!.. Останешься с Петушком...— И остальным: — Меняйте колесо, ребята!..

Они спустились в глубокий смрадный подвал. Ульсен на всякий случай стал окликать по-норвежски воображаемых обитателей.

— Эй, люди! — вдохновленный им, заорал Цыганок.— Есть кто живой?

И вот на эту русскую речь отозвалась скрывавшаяся в мрачном логове жизнь. Из

темного угла показалась женщина, хотя солдаты и не сразу признали женщину в этом страшном, исхудалом, оборванном, вываренном во всех котлах человеческих страданий, лишенном возраста существе.

— Кто вы? — сказала женщина.

И при звуке ее голоса дикая дрожь пронизала давно разучившегося бояться лейтенанта Кравцова.

— Маша,— сказал он голосом, какого никогда не слышали бойцы, считавшие, что хорошо знают своего лейтенанта. — Это я, Ваня.

— Я знаю, что это ты,— тихо сказала женщина.— Только зря ты меня узнал.

— О чем ты, Маша? — пробормотал Кравцов.

— Плохо ко мне жизнь обернулась, Ваня, очень, очень плохо,— она говорила о себе, будто о другом человеке.— Как нас под Ладейным полем немцы взяли, началась моя казнь да и не кончилась.

— Почему ты здесь?

— Нас давно сюда привезли... Подружки-то все поумирали, счастливые, а я вот!..

Курносенький боец всхлипнул, а Цыганок сказал надтреснуто:

— Идем убивать, лейтенант! Идем скорей убивать!

— Да, да, — заторопился Кравцов. — Я скоро вернусь, Маша. Жди тут. Нам людей спасти надо. А нелюдей убить. Я их за тебя убью, Маша, и сразу вернусь.

— Да, да, ты вернешься,— сказала женщина, сердцем чувствуя, что он не вернется, и заранее принимая этот последний и самый страшный удар.— Скажи, Ваня, а есть еще жизнь на земле?

Кравцов не ответил, он перестал это понимать.

— Иди, дядя Ваня,— слабым голосом сказал курносенький,— и не беспокойся за свою дорогую супругу.

— Точно, товарищ лейтенант! — подтвердил пожилой солдат с перебитой рукой.— За нами, как за родными стенами!

Кравцов прижал к себе истраченное на непосильную работу, тоску, голод и чужую похоть тело жены и бросился наверх.

Цыганок последовал за лейтенантом, успев сунуть Кравцовой сохранившуюся у него хлебную пайку. Он перевалился через борт в кузов, а лейтенант сел за руль — в мирной жизни он был классным шофером-механиком. И машина понеслась в Бьерневан, где должно было решиться много судеб и развязаться много узлов...

...Полковник Шмидт доказывал и себе и некоему высшему судье — образ которого принимал для него то вполне реальные, хорошо известные всему миру черты, то расплывчатые, — что он не дилетант и сумеет довести порученное дело до конца.

Он остался почти один, если не считать верного Вилли и двух уцелевших при взрыве ребят из команды Мацдорфа, но он раздобыл людей, сколько нужно. Он их нашел на дороге, единственном узеньком шоссе, связывающем Киркинес с остальной страной, в отступающих разбитых немецких частях. Нелегко было заставить деморализованных поражением солдат взяться за опасную и необязательную для них работу с взрывчаткой, нелегко было пробудить в их командирах потускневшее чувство долга, но недаром же Шмидт переживал пору высшей внутренней активности. Он сумел побороть все — страх, усталость, развинченность, цинизм, равнодушие. Он нашел нескольких юношей из эсэсовцев и кадровых военных, в которых еще не погасли воинская честь, здоровое честолюбие и верность фюреру. Он наорал на рядовых, пригрозил им расстрелом, и сейчас большая их группа в рваных, грязных шинелях, стоптанных, побитых сапогах пугливо, неохотно и покорно перетаскивала на руках ящики с взрывчаткой и складывала в небольшом тоннеле, уходящем под самый подземный город — старая, заброшенная выработка.

А там, в самом опасном месте, работали гвардейцы Мацдорфа под командованием молодого эсэсовца с красивым, самовлюбленным лицом Нарцисса. Крючки его воротника были расстегнуты, открывая стройную, будто мраморную шею.

Полковник Шмидт носился на джипе, поспевая всюду. Покрикивал на серую ленивую скотинку, подбадривал осиротевших подчиненных обер-поджигателя, кричал что-то остроумное и задорное «Нарциссу», грубовато пошучивал с армейскими офицерами, оглядывал в бинокль окрестности...

Но в какой-то миг к нему пришли великая сосредоточенность и тишина. Он занял место на взгорке, господствовавшем над местностью, и знаками велел автоматчикам, сторожившим вход в тоннель, отходить. Эти молодцы со знаками SS в петлицах в отличие от серой скотинки, таскавшей взрывчатку, выглядели свежими и опрятными, что было не удивительно, поскольку они вышли из боя, практически не вступив в него. Они сохранили воинственность и были готовы пристрелить на месте каждого.

Медленно, шаг за шагом, эсэсовцы отходили, держа автоматы наизготове, но штольня не подавала признаков жизни.

Полковник Шмидт снова махнул, и серая скотинка быстрехонько пустилась наутек, к шоссе, по которому продолжалось отступление разбитых частей, а из тоннельца появился «Нарцисс», разматывая запальный шнур. За ним вылезли ребята Мацдорфа и побежали в укрытие.

Нарцисс размотал шнур во всю длину, придавил конец камнем и вскарабкался наверх к Шмидту.

— Можно поджигать, полковник! — сказал он юношески звучным и сильным голосом.

Шмидт ответил ему ласково-задумчивой улыбкой. Он еще раз оглядел расположение своих сил. На этот раз осечки не должно быть. Автоматчики темный зев тоннеля держали под прицелом, но Шмидт предусмотрел, что может быть еще какой-то неизвестный ему выход из подземелья, запасной, и обложил всю гору, как обкладывают на хорошей охоте зверя. Так гора от подножия до вершины оказалась под контролем солдат, разбросанных вокруг нее. Шмидт смотрел на темную, молчаливую громаду, приютившую в своей толще глупых, маленьких, слепых людей, вздумавших обмануть судьбу, обмануть его, Шмидта, лишить его веры в себя, в свое высокое предназначение. Они сидят там, в духоте и мраке, и ждут не дождутся большевиков, чтоб выскочить наружу и с муравьиной быстротой начать отстраивать свой разрушенный муравейник и вновь откладывать муравьиные яйца. Но не бывать этому!..

Многое противостояло полковнику Шмидту в эти тяжелые, страшные дни: бегство еще вчера самоуверенного Юнаса Ли, правой руки Квислинга, предательство гадины мэра, тупое упрямство местных жителей, вредоносная деятельность норвежского Сопротивления, любительское бессилие Руди, в которого он было поверил, общий развал на фронте. Но он, так ему казалось, все одолел и вышел на финишную прямую. Он словно сверху смотрел на себя и понял, что пребывает в фокусе своей судьбы — сильный, цельный, хозяин положения.

— Разрешите мне? — услышал он молящий голос верного Вилли и понял, что тот взывает к нему уже давно.

— Нет, мне! — дерзко сказал «Нарцисс».

Юноши спорили за право произвести взрыв. Наверное, «Нарцисс» заслужил этого больше. Он делал работу, а Вилли только крутил баранку. Ликвидировать одним махом две тысячи врагов рейха — неплохое начало для того, кто носит в петлицах знаки SS! Но полковник Шмидт почувствовал, что имеет сейчас право даже на несправедливость, даже на державный произвол, как господь бог, всегда отдававший предпочтение любимчикам. Верности можно отплатить только верностью, и пора Вилли стать мужчиной.

— Действуй! — сказал он адъютанту.

И Вилли пошел свободной, легкой поступью, может быть, чуть женственной, но с каждым шагом обретавшей крепость, ибо на него смотрели десятки глаз, и он чувствовал себя избранником. Он вынул из кармана трофейный «Кэмэл» — подарок Шмидта, — щелчком выбил сигарету и поймал ее ртом. Подошел к шнуру, присел на корточки, щелкнул зажигалкой и рухнул лицом в каменистую землю. Зажигалка погасла в его мертвой ладони.

— Вилли!— закричал Шмидт.— Вилли, что с тобой?..

И тут же взял себя в руки — что бы ни случилось, боже избави от надтреснутой ноты! Полковник не понимал, откуда пришла к Вилли смерть. Выстрела не было. И ничего не изменилось вокруг, все его люди оставались на местах, лишь испуганно вертели шеями.

Полковник Шмидт не верил ни в гром небесный, ни в какую другую мистику, случилось что-то вполне реальное, только вот что?.. Пока он размышлял, Нарцисс не зевал — в несколько прыжков одолел кручу и быстро направился к шнуру. Шмидт хотел было крикнуть: «Назад», но удержался: если «Нарциссу» не повезет, он по крайней мере поможет обнаружить врага.

И «Нарцисс», действительно, в совершенстве исполнил роль приманки. Он в точности повторил все движения Вилли, только сигарету не стал закуривать, и лег рядом с адъютантом — навзничь, красивым своим лицом к небу. На этот раз и полковник Шмидт, и все остальные отчетливо увидели острый высверк лезвия в воздухе и вонзившийся в грудь эсэсовца кинжал...

...А дальше был бой. Недолгий, но ожесточенный и трудный бой в горах, помогавших лейтенанту Кравцову скрывать малочисленность своего отряда, нападать внезапно и успешно. Ульсен хорошо знал местность, он показывал ребятам, куда бежать, где затаиваться, откуда заходить в тыл прочесывающим кряж немцам. Конечно, как они ни ловчили, перевес противника сказывался, тем более что разъяренный Шмидт не жалел людей. То один, то другой советский боец падал, сраженный пулей, на чужую землю за чужих людей, которых и в глаза не видал.

В какой-то миг полковник Шмидт уловил шестым чувством, что силы противника на исходе, и погнал к шнуру нескольких солдат. Они упрямились, им слишком хотелось жить. Но Шмидт выхватил пистолет и выстрелил в землю, потом в воздух, а потом и в спину одного из них. И этот аргумент подействовал: смерть в лице полковника, целящегося сзади, была ближе и вернее смерти, притаившейся в отрогах. Солдаты побежали, подгоняя и опьяняя себя криком, похожим на вой.

Лейтенант Кравцов, скрытый выступом, подпустил их поближе и стал сечь длинными очередями. Он расстреливал их старательно и добросовестно, как делал все, но тут его самого задела немецкая пуля. И пока он отползал к своим, один из немцев быстро добежал до шнура, запалил его и лишь тогда принял смерть.

Огонек быстро побежал по шнуру, почти неприметный, издали казалось, будто шнур просто сокращается, поедая сам себя.

Цыганок понял, что настал его час, и кинулся с кручи. Немцы открыли по нему бешеный огонь. Было видно, как пули общелкивают солдата со всех сторон. Но Цыганок вытащил перочинный ножик, перерезал шнур и отшвырнул прочь горящий конец. Казалось, пули ложатся по нему, словно по фанерной мишени. Но Цыганок, не прибавляя скорости, пересек пустое пространство, вскарабкался наверх и вернулся к своим. На нем не было и царапины.

Быть может, завороженный действиями Цыганка и малость ослабевший от раны, лейтенант Кравцов утратил внимание и не заметил немцев, зашедших им в спину. Увидел их раненый Ульсен и кинулся на неприятелей.

Он разрядил полупустой диск, схватил автомат за ствол и принялся работать им, как палицей. Словно древний викинг, поднялся он над смертью. Все внутри него было растерзано, перебито, а он знай крушил черепа под рогатыми касками. Цыганок и Кравцов пришли ему на помощь, пока одновременно с последним немцем не рухнул замертво и сам Ульсен...

...Полковник Шмидт по-прежнему не представлял, сколько русских участвует в бою, но плотность огня неприятеля резко упала. И, хотя он не знал, что их осталось всего двое, он понял, что дело близится к развязке. И все же задача продолжала оставаться крайне сложной: надо было присоединить новый шнур, но стоило послать людей к тоннельцу,

как их настигал точный огонь. Шмидт прибег к последней мере.

Кравцов и Цыганок из пещерки, служившей им укрытием, видели, как Шмидт вынесся на шоссе и погнал к штольне с полсотни автоматчиков. А затем они поняли, что солдатам приказано было любой ценой покончить с ними, и не дрогнули, а еще больше подобрались в последнем напряжении боя. Но как ни хорошо стреляли эти двое и как ни плохо — неохотно и вяло — наступали немцы, все же пришел момент, когда в дисках обороняющихся не осталось ни одного патрона.

А немцы приближались, обстреливая каждый квадратный сантиметр пространства.

Цыганок вынул гранату.

— Подпустим ближе — и все!..— блеснул он темными глазами.

— Дай лучше я, — сказал Кравцов. — Горяч ты больно.

Цыганок покорно отдал лимонку командиру. Они поглядели друг на друга.

— Прощай, брат,— сказал Кравцов.

— Не сердитесь, если что не так,— ответил Цыганок.

— Никто и не сердится, — заверил его Кравцов.

— Теперь уж я искуплю всю кровь, что лежит на этих годах, — пообещал Цыганок.

И тут они стали свидетелями вознесения полковника Шмидта. Снаряд, угодивший под днище джипа, поднял полковника на воздух, продержал его там ровно столько, сколько надо человеку, чтобы мысленно оглядеть всю свою жизнь, затрепал, словно тряпичную куклу, растерзал и обратил в ничто.

И сразу же немецкие солдаты, еще продолжавшие по инерции бежать на врага, стали бросать оружие и поднимать руки.

А в это время два тяжелых советских танка, жуя и дробя камень гусеницами, подходили к штольне. Их видавшая виды закамуфлированная броня несла на себе русских солдат и борцов норвежского Сопротивления, вооруженных советскими автоматами. А за танками валила пешая сила.

— На, держи,— Кравцов протянул Цыганку гранату.— До другого случая.

Они выбрались из укрытия и устало побрели к танкам. Крышка люка передней машины отпахнулась, и показался полковник Старостин.

— Товарищ полковник, разрешите доложить,— будничным голосом сказал Кравцов.— Ваше приказание выполнено.

— А где твой взвод?— спросил Старостин.

— Вот,— кивнул на Цыганка лейтенант.— И еще двое в подвале, коли живы, конечно.

— Большой кровью воюешь! — огорчился Старостин.

— Это верно,— вздохнул Кравцов.— Трудновато, по правде, пришлось, товарищ полковник.

— Ах ты, Ванька-взводный! — почти всхлипнул Старостин.

Полковник крепко обхватил Кравцова и поцеловал в запекшийся рот.

— Нашего несут!..— удивленно проговорил Цыганок.

Из щели тоннеля показались Гуннар, Стенерсен и врач. На самодельных носилках они несли Васильева с забинтованной головой.

— Вот, товарищ ваш... Васильев,— сказал Гуннар подошедшему полковнику.

Носилки опустили на землю.

— Мать честная! — вскричал парень в морском бушлате. — Он же с нами на подлодке ходил!

— А я его здесь встретил,— просто сказал Гуннар.

— У меня письмо до него! — и морячок выхватил из кармана смятый треугольник.

— Он ждал,— сказал Гуннар.— Ох, как он ждал письма. У него семья в Донбассе...

— Что это вы, как о мертвом!— послышался далекий голос Васильева.

— Оклемался, Леша?..— обрадовался морячок.— Это ж я — Вася Моторный... У меня письмо до тебя... Из дома.

— Читай,— без улыбки сказал раненый.

Морячок развернул треугольник: «Дорогой Леша!..— прочел он громко и осекся, замолчал, с ужасом глядя на неровные, сползавшие строки: «... пишет тебе сосед Ерофеев по причине гибели всего твоего семейства от руки проклятого гитлеризма».

— Почему ты молчишь?— затосковал умирающий.— Читай!..

— Неразборчиво тут...— пробормотал морячок.

— Дай сюда,— сказал Кравцов.— У меня глаза получше.— Он взял письмо.— Дорогой Леша, горячо наш любимый родной сыночек...

— Маманя...— прошептал Васильев.

— Мы все живы-здоровы, чего и тебе желаем...

— А Надя?.. Жена?..— заторопился умирающий, слезы стекали пополам с кровью из-под бинта на обросшие щеки.

— Все хорошо с твоей Надей,— успокоил его Кравцов.— Привет она шлет...

— Кто у нас... сын... дочь?..— пытался ухватить последнюю радость жизни Васильев.

— Поздравляем тебя с сыном,— твердо «прочел» Кравцов.— Назвали его в твою честь Алексеем, чтоб вырос он таким же героем, как ты, дорогой наш сыночек... А весит он три с половиной килограмма...

Но сколько весит его несуществующий, убитый еще в чреве матери сын сержант Васильев так и не узнал...

...В штольне шла лихорадочная подготовка к выходу на землю: собирали вещи, увязывали узлы, пеленали детей, иные женщины даже красились.

А старый Юханесен нашивал на свое красное одеяло две синих полосы — крест-накрест — из разорванной для этой цели рубашки.

— Ты зачем рубашку порвал?— сокрушалась жена.— И одеяло испортил.

— Не шуми, — спокойно сказал Юханесен.— Нешто можем мы без знамени выйти?

— Да мы что — армейцы какие!.. Проторчали, как кроты, под землей!..

— Это тоже уметь надо, старуха! — спокойно сказал Юханесен, заканчивая свою работу.— А коли хочешь, то и мы по-своему солдаты...

...Возле грузовика Цыганок «капал на мозги» уезжающему в город Кравцову.

— Митинг, небось, будет, товарищ лейтенант!.. Как же без вас-то?..

— А ты на что?— отмахивался Кравцов.

— Неужто вам самому неохота посмотреть, как они выйдут?— настаивал Цыганок.

— Конечно, охота, какой разговор!..— Кравцов распахнул дверцу и забрался в кабину.

— Вы же за них умереть хотели!— пустил в ход последний довод Цыганок.

— И умер бы!— улыбнулся Кравцов.— А жить я только для нее хочу!— и включил зажигание.

— Стойте!.. Супруге скажите: у цыгана есть сердце и острый нож, надо — с края света явлюсь!.. А это — Петушку,— и он вручил Кравцову перочинный ножик.

Машина рванула с места. Цыганок посмотрел ей вслед и побежал к штольне, где собралась огромная толпа солдат и офицеров во главе с полковником Старостиным.

Вход уже расчистили, и все взоры были обращены к обширной черной дыре. Вот там возникли какие-то фигуры, послышался сиплый младенческий плач.

— Расступись!..— крикнул полковник Старостин, и солдаты поспешно образовали проход.

Первой показалась молодая мать с нарядным конвертом. За ней потянулись другие матери с младенцами, которым белый свет ослепил их отвыкшие от солнца глаза.

— Ребята! — крикнул полковник Старостин.— Это дети Норвегии!.. Дети, которым вы вернули солнце!.. Смирна-а!..— и взял под козырек.

Словно мимо почетного караула, что встречает глав государств и высших военачальников, на руках матерей прошествовали на волю пискуны. А за ними — дети постарше со своими родителями. И среди прочих Элинур с Иваром, который нес на руках приемыша.

Прошли дети, и после короткой тишины из подземелья послышалось мычание, блеяние, квохтанье — отвычные сельские звуки, столь милые сердцам вчерашних землепашцев в военных шинелях и ватниках. Появление подземного стада было встречено радостным

смехом и возгласами неподдельного восторга. Каждому хотелось похлопать буренку по костлявому крупу, погладить теплый коровий бок. Добрые животные и в здешних невероятных условиях хорошо послужили людям.

А едва улеглось веселье, все услышали далекую песнь, вернее, мелодию, нежданную, но с молодых ногтей знакомую каждому советскому гражданину, и, не дожидаясь команды, солдаты замерли по стойке смирно — из подземелья подымался и рос «Интернационал».

Затрепыхалось подхваченное ветром земли самодельное норвежское знамя в руках Юханесена, рядом с ним выступал Стенерсен, подземный мэр, дальше шли народные милиционеры, и потянулось нескончаемое шествие.

«Интернационал» пели, иные без слов, помня только бессмертную мелодию, иные — со вкусом выговаривая каждое слово. И советские воины подхватили гимн...

...В стороне от всех сидел на камне бывший мэр Киркинеса и жадно вглядывался в шествие. Он знал, что этот праздник не для него, но знал так же, что его не прогонят отсюда. Он ждал. Терпеливо и страстно ждал единственных людей, которых любил на земле, ждал решения своей судьбы. И они вышли в свой черед — Дагни и Марит и прошли мимо него, и мэр ударил себя кулаком в худую грудь, поняв, что это приговор. Но он ошибся. Девочка просто не заметила отца прижмуренными глазами. А когда заметила, то закричала обрадованно: «Папа!» и кинулась к нему.

...После живых настал черед мертвых — из штольни на руках Гуннара, старого Эмануэля и их друзей появились два гроба — матери и сына. Многие норвежцы, полковник Старостин и парень в бушлате узнали разведчика Эльдара и подставили плечи под его гроб.

Высоко над толпой плыли неструганные гробы, и мощно звучал норвежский национальный гимн «Да, мы любим»...

...День угасал, но не меркла радость в людях.

— Убери свою краснощековскую! — отпихивал Цыганок гитару, которую упорно совали ему чьи-то настойчивые руки.

Как всегда в окружении почитателей, он ловко подбрасывал и ловил нож, развалившись на плащ-палатке.

— Я не играющий цыган, а кидающий. Понял?.. Цыганок всегда кидал. В Советском Союзе кидал... На фронте кидал... В Норвегии кидал...

Огромная хищная птица — метра на полтора распахнуты крылья,— темная, с мощно окогченными лапами, камнем пала на белую курочку — недавнюю пленницу подземелья.

— Еще чего!..— сказал Цыганок и взмахнул рукой.

Когти разжались, курочка встряхнулась удивленно и кокетливо, словно подумала: «Ну и петух!» и вернулась к мирному труду насыщения.

А орел перевернулся на спину и, сломав крыло, застыл с ножом в горбатой груди. Лишь миг был он просто хищной птицей, творящей свое жестокое, но естественное дело, и вдруг стал точь-в-точь символический орел гитлеровского рейха, пронзенный сталью возмездия...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Право на прыжок», 10 ч.
Авторы сценария А. Лапшин, В. Брумель. Режиссер-постановщик В. Кремнев. Главный оператор Р. Веселер. Главный художник В. Кислых. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Зорин.

В главных ролях: А. Мартынов, Т. Ицыкович, Р. Громадский, Л. Круглый, В. Заманский, Ю. Соломин, О. Поль, И. Калныньш, И. Кузнецов.

«Четвертый» (по одноименной пьесе К. Симонова), 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Столпер. Главный оператор В. Железняков. Главный художник М. Карташов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Булгаков.

В главных ролях: В. Высоцкий, М. Терехова, С. Шакуров, А. Кайдановский, С. Сазонтьев, Ю. Соломин, Т. Ицыкович, М. Лиепа, А. Джигарханян, Ю. Будрайтис, М. Волонтир, Л. Дуров, Л. Круглый, З. Славина, Л. Кулагин.

«Я — Тянь-Шань» (по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария Ч. Айтматов. Режиссер-постановщик И. Поплавская. Операторы-постановщики К. Кыдыралиев, В. Шувалов. Главный художник А. Кузнецов. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Беляров.

В главных ролях: Д. Байтобетов, Д. Чочунбаева, С. Чокмаров, Н. Мамбетова, А. Абдыкалыков, Т. Бердалиев, Н. Мамбетова, А. Рыскулов, Д. Сыдыкбекова, Вова Ким.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мраморный дом», 8 ч.
Автор сценария В. Аксенов. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Главный оператор К. Арутюнов. Главный художник А. Таланцев. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператоры В. Хлобынин, Н. Шарый.

В главных ролях: С. Хорев, Р. Мусин, Е. Томосянц, И. Шевчук, С. Никоненко, Н. Рыбников, А. Кавалеров, Ю. Катин-Ярцев, Ц. Мансурова, В. Носик, Г. Полосков, Э. Жаб, Н. Каменский, Ю. Поляков, В. Страхов, А. Замыслов, И. Вознесенский, К. Арутюнов, В. Смирнов, Арина Григорьева, Н. Нарциссов, Г. Трухин, Юра Пичугов, А. Федоренко.

Киевская студия художественных фильмов имени А. П. Довженко

«Тихие берега», 8 ч.
Автор сценария В. Говяда. Режиссер-постановщик М. Винграновский. Главный оператор Н. Кульчицкий. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Г. Парахников.

В главных ролях: Ю. Мажуга, Н. Наум, В. Смоленская, В. Щербаков, А. Плотников, Н. Сектименко, Ф. Панасенко, В. Волков, В. Полищук.

Одесская киностудия

«За твою судьбу», 9 ч.
Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер-постановщик Т. Золоев. Главный оператор Ф. Сильченко. Главный художник М. Панаева. Композитор М. Скорик. Звукооператор В. Фролков.

В главных ролях: Е. Козелькова, Л. Дьячков, З. Дехтярева, И. Саппитер, А. Горбатов, В. Алексеенко, Ю. Горобец, В. Жариков, Н. Санько, О. Алексеева, В. Каргинова, Б. Тулатов, В. Дорошенко, Н. Гнеповская, П. Кобржицкий.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Улица без конца», 9 ч.
Авторы сценария И. Герасимов, А. Леонтьев. Режиссер-постановщик И. Добролюбов. Главный оператор Г. Масальский. Главный художник В. Дементьев. Композитор Р. Хозак. Звукооператор А. Беклемишев.

В главных ролях: И. Бразговка, В. Коршунов, Б. Кудрявцев, Е. Козелькова, Ю. Горобец, А. Линьков, Т. Логинова, В. Владимирова, М. Стриженова, Н. Маркина, Ш. Газиев, В. Нинуа, К. Кулаков, В. Гусаков, И. Гаркуша, В. Ивлева, В. Носик, Ф. Шевяков, Я. Мелдерис, П. Буткевич, И. Пушкарев, Б. Гитин.

Рижская киностудия

«Слуги дьявола на чертовой мельнице» (по мотивам романов Р. Тэва о древней Риге), 9 ч.
Авторы сценария Я. Анерауд, А. Лейманис. Режиссер-постановщик А. Лейманис. Главный оператор М. Клейн. Художники-постановщики Л. Грасманис, Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: О. Дреге, А. Экис, Л. Цаука, Х. Ритенберг, Б. Индриксоне, Э. Павулс, К. Себрис, Э. Радзиня, Э. Валтер, Э. Зиле, В. Скулме, Я. Грантиньш, И. Андриня, В. Аккуратерс, А. Димитерс, А. Кайриша, А. Баумане.

Киностудия «Таллинфильм»

«Дикий капитан» (по одноименной пьесе Ю. Смуула), 8 ч.
Автор сценария Ю. Смуул. Режиссер-постановщик К. Комиссаров. Главный оператор Х. Рехе. Главный художник Ю. Аррак. Композитор Э. Тамберг. Звукооператор Э. Сяде.

В главных ролях: Ю. Ярвет, Л. Пальясмаа, К. Карисма, Э. Клоорен, Х. Арус, Э. Краам, Р. Аллаберт, М. Туулинг, А. Андер, Т. Миллер, В. Индриксон, Л. Небель, Х. Мандри, Р. Арен, Г. Талеш, Р. Быков.

«Маленький реквием для губной гармошки», 9 ч.
Автор сценария Э. Ветемаа. Режиссер-постановщик В. Кяспер. Главный оператор В. Маак. Главный художник П. Линцбах. Композитор Я. Ряэтс. Звукооператор Р. Сабсай.

В главных ролях: Л. Ульфсак, В. Уйбо, А. Эскола, Э. Киви, А. Сиккель, И. Эвер, С. Рэкк, М. Кивилаан, Г. Байкштите, Х. Пээп, А. Мююрсеп, А. Леутканов.

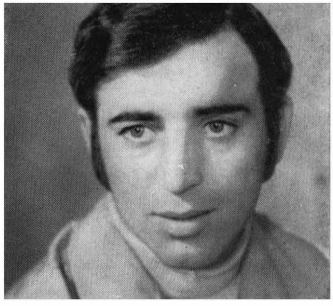
О присуждении Государственных премий Таджикской ССР имени Абу Абдулло Рудаки в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года

Постановление ЦК КП Таджикистана и Совета Министров Таджикской ССР

ЦК КП Таджикистана и Совет Министров Таджикской ССР, рассмотрев представление Комитета по Государственным премиям Таджикской ССР имени Абу Абдулло Рудаки в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров Таджикской ССР, постановили присудить Государственные премии Таджикской ССР имени Абу Абдулло Рудаки в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года

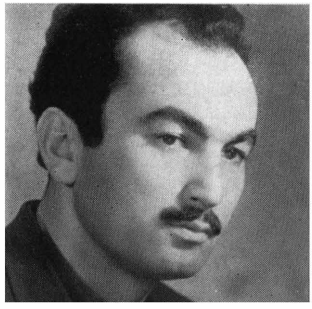
...КИМЯГАРОВУ Бенсиону Ариевичу, ХУДОНАЗАРОВУ Давлятназару, ВАТАЕВУ Бимбулату Заурбековичу, ВАХИДОВУ Махмуду, ГАДОЕВУ Хашиму—за художественные фильмы «Сказание о Рустаме» (в двух частях) и «Рустам и Сухраб».

Кимягаров Бенсион Ариевич



Худоназаров Давлятназар

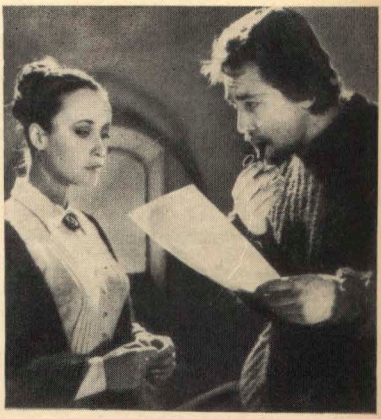
Гадоев Хашим



ВАТАЕВ БИМБУЛАТ ЗАУРБЕКОВИЧ

Вахидов Махмуд

ИСКУССТВО КИНО 5
1973



Индекс 70402